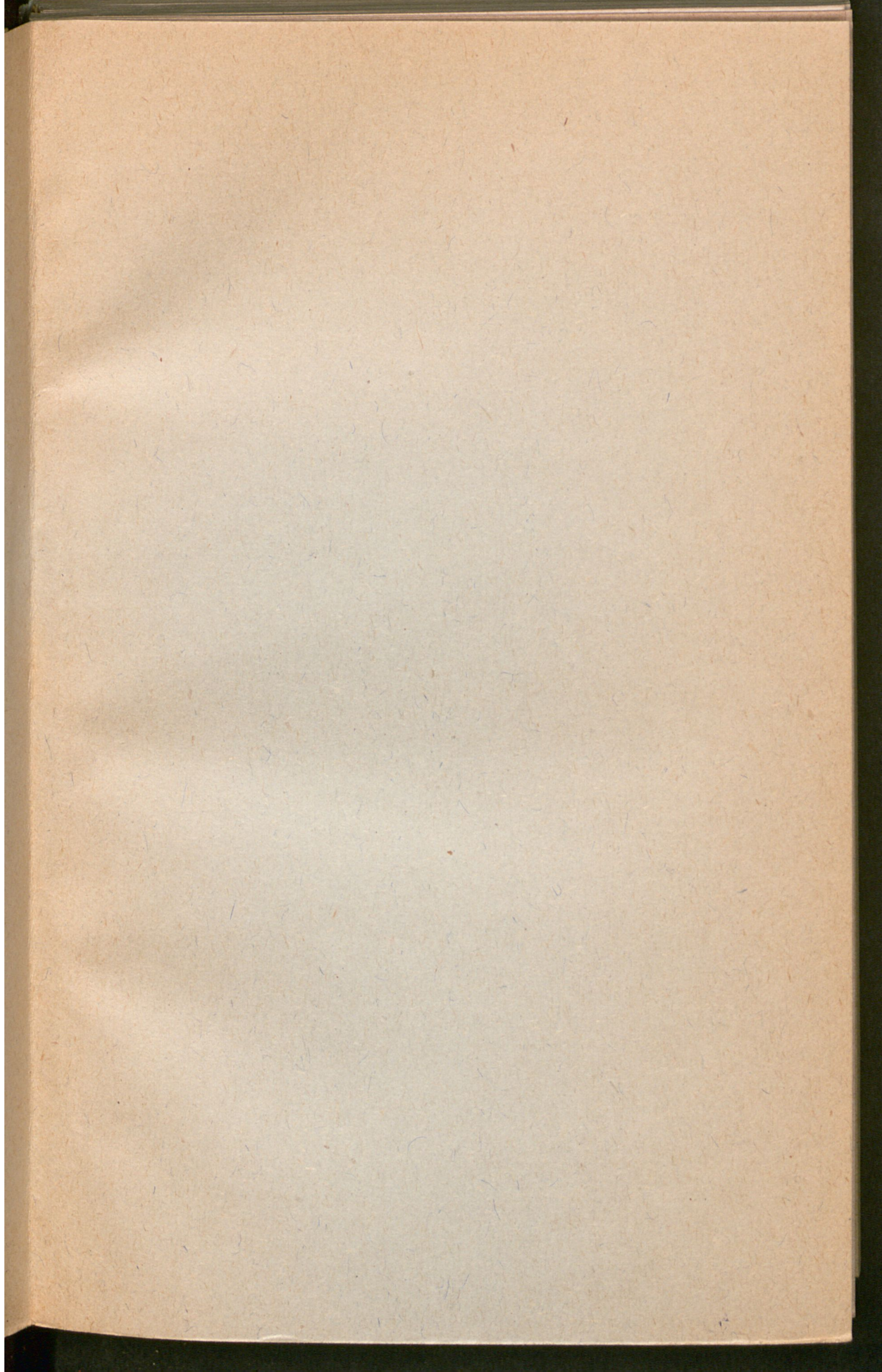


Slg. Her

1247



Slg. Her 1247

1247

Die erste stehende
Deutsche Oper.

Dargestellt

von

Ernst Otto Lindner, Dr. phil.

Mit achtzehn **musikalischen Beilagen** enthaltend
neun bisher ungedruckte Compositionen von
Reinhard Keiser in Partitur
und im Clavierauszug.

Berlin, 1855.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Sollten sich einige Lücken und Fehler finden, so wär' mir's lieb, wenn
sie Jemand ausfüllen und verbessern wollte: welches denn, nach ge-
brochenem Eise, leicht geschehen kann.

Mattheson. Mus. Patr. p. 495.

Berlin, 1855.

Dem
Custos der musikalischen Abtheilung
der Königlichen Bibliothek zu Berlin

Hrn. Professor Dr. S. W. Dehn

in freundschaftlicher Hochachtung

zugeeignet

vom Verfasser.

Dem

Custus der musikalischen Abteilung

der Königl. Bibliothek zu Berlin

Herrn Professor Dr. S. W. Dohn

in freundschaftlicher Hochachtung

zugewendet

vom Verfasser

Vorwort.

Für die Geschichte der Tonkunst ist bekanntlich bis jetzt verhältnissmässig wenig geschehen. Die inneren und äusseren Schwierigkeiten welche sich gerade auf diesem Gebiete der Forschung entgegenstellen, sind aber auch grösser als bei irgendwelcher andern Richtung der Kunst. Eine gründliche allgemeine Geschichte der Musik wird daher noch mancher Monographien bedürfen. Denn theils sind ganze Zeitabschnitte noch in Dunkel gehüllt, theils zeigt sich bei näherer Untersuchung, dass selbst Vieles von dem was seit lange als baare Münze umherläuft, falsch oder wesentlich entstellt ist. Die in neuester Zeit auf diesem Gebiete Mode gewordene Geistreichheit aber, ist leider meistens

vermöge eines wüsten Durcheinanders von ungenau
gekannten Thatsachen und subjectiven Ansichten
vielmehr dazu geeignet, den klaren Blick in die
Geschichte der Tonkunst zu trüben, als wirkliche
Erkenntniss zu fördern. Von dieser Art, die sich,
da sie den Unterschied zwischen Gedanken die
auf unmittelbarer Anschauung beruhen, und Re-
flexionen die aus Abstractionen hervorgehen,
nicht kennt, gern die philosophische nennen hört,
gilt leider nur der alte Satz: „verba practerea-
que nihil.“

Die hier vorliegende Geschichte der ersten
stehenden deutschen Opern gründet sich in ihrer
Behandlung auf die Ansicht, dass es vor Allem
gilt, die Thatsachen zu ermitteln, und die geschicht-
lichen Verhältnisse nach allen Seiten hin möglichst
klar zur Anschauung zu bringen. Was diese Epoche
geleistet, wie ihr eigenes Urtheil beschaffen gewe-
sen und welche Stellung sie diesem gemäss zur
vorhergehenden und nachfolgenden Zeit habe, wird
hoffentlich darnach erkannt werden können. Es ist
wohl nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, dass
hierdurch namentlich die bisherige Geschichte der

deutschen Musik eine durchgreifende Umgestaltung erfahren wird.

Die dieser Arbeit zu Grunde liegenden Materialien verdanke ich vorzugsweise der vortrefflichen musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, deren Benutzung mir die zuvorkommende Unterstützung des Herrn Professor D e h n ungemein erleichtert hat. Nicht minder bin ich Herrn Hofrath Dr. Preller zu Dank verpflichtet, der als Ober-Bibliothekar der Grossherzoglich Weimar'schen Hof-Bibliothek mir in liberalster Weise die ausgezeichnete Textsammlung hamburger Opern, welche diese Bibliothek besitzt, zur Benutzung überliess.

Die in der musikalischen Beilage mitgetheilten Compositionen von Reinhard Keiser sind so gewählt, dass sie von der Vielseitigkeit und unvergänglichen Frische dieses genialen Tonkünstlers eine vollkommen ausreichende Anschauung geben. Die den Partituren beigefügten Clavierauszüge, welche von Herrn Wilhelm Rust herrühren, werden dazu dienen die Kenntniss Keisers auch

weiteren musikalischen Kreisen zugänglich zu machen. Diejenigen aber welche die Schwierigkeiten kennen, die bei solchen Bearbeitungen älterer Werke für das Clavier zu überwinden sind, werden mit mir Herrn Rust für die grosse Sorgfalt und Geschicklichkeit danken, mit der er diese nicht jedem Musiker geläufige Aufgabe gelöst hat.

Berlin, im Juli 1854.

E. O. Lindner.

Als im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Oper, zunächst an den fürstlichen Höfen Italiens, begonnen hatte durch den Reiz der Neuheit, die ungewohnte Vereinigung verschiedener Künste, sowie durch die dabei gebotene Gelegenheit zur Entfaltung höchster Pracht und äussersten Glanzes für das angenehmste, unterhaltendste, zumal für festliche Tage besonders geeignete Schauspiel zu gelten, verbreitete sich der Geschmack an diesen für das Auge wie für das Ohr, gleich anziehenden Darstellungen, auch in Deutschland sehr bald. Zumal in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts finden sich eine grosse Anzahl deutscher Residenzstädte, in welchen die Oper durch das besondere Interesse welches deutsche Fürsten an ihr nahmen, bereits unter die unumgänglich nothwendigen Vergnügungen aufgenommen war.

Doch galt dies vorzugsweise von der italiänischen Oper. Vielleicht mag hier und da einmal der Versuch gemacht worden sein, auch eine Oper in deutscher Sprache von einem deutschen Musiker componirt, in Scene setzen zu lassen, solche Versuche standen aber jedenfalls ganz vereinzelt da, und können höchstens als die allerersten Anfänge einer deutschen Oper betrachtet werden, welche ohne nachhaltige Folgen spurlos vorübergingen.

In diesem Sinne kann es gestattet sein, das Jahr 1627 als den Zeitpunkt zu bezeichnen in welchem die deutsche Oper ihren Anfang genommen habe; um diese Zeit soll nämlich Heinrich Schütz in Dresden die von Martin Opitz aus dem Italiänischen des Rinuccini übersetzte Daphne in Musik gesetzt haben. Aber das Stück selbst war doch nur die deutsche Nachbildung eines ausländischen, und was

die von Schütz dazu gefertigte Musik betrifft, so ist über die Beschaffenheit derselben, bis jetzt wenigstens, auch nicht das Geringste bekannt. Sie scheint für immer verloren gegangen, und nirgends findet sich eine auch nur andeutende Beschreibung derselben. Von einer wirklichen deutschen Oper kann vielmehr, soweit die bisherige Forschung auf diesem Gebiet der Geschichte der Musik ergiebt, erst in den letzten drei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts die Rede sein. In dieser Zeit aber findet sich eine stehende deutsche Oper, welche in der Geschichte zumal der deutschen Musik und Kunst überhaupt eine wesentliche Stellung beansprucht, obgleich sie nach sechzigjähriger Dauer so gänzlich zu Grunde ging und der Vergessenheit anheimfiel, dass kaum eine oberflächliche und in jeder Beziehung mangelhafte Erwähnung derselben in einzelnen musikalischen Schriften anzutreffen ist. Es ist dies die sogenannte Hamburger Oper.

Im Norden von Deutschland also, nicht wie man leicht vermuthen könnte, in einer der zahlreichen, Italien zunächst gelegenen süddeutschen Residenzstädte, ward die Wiege der deutschen Oper gegründet, und zwar in Hamburg. Schon seit 1658 hatte man hier dann und wann eine oder die andere, aller Wahrscheinlichkeit nach italiänische, Oper zur Darstellung gebracht. Die reichen vergnügungssüchtigen Bewohner der angesehenen blühenden Handelsstadt liebten die Schauspiele aller Art, und was ist natürlicher als dass die vielgereisten Hamburger Herren auch für ihre Residenz Vergnügungen gern ins Werk gesetzt sahen, die sie anderwärts in Entzücken setzten. Schien doch die Sache selbst vom kaufmännischen Gesichtspunkte aus vielfachen Vortheil durch Beschäftigung Einheimischer und Heranziehung wohlhabender Fremder zu gewähren. Wollte man aber ernstlich damit vorgehen, so machten schon die eigenthümlichen Verhältnisse Hamburgs, welches keinen Fürsten hatte der auf seine Kosten eine Oper als exclusives Vergnügen hätte unterhalten können, wo vielmehr die speculative Unternehmung von der dauernden Theilnahme der Bevölkerung abhängig war, eine Oper in deutscher, nicht in fremder Sprache nothwendig. Als es daher im Jahre 1678 dazu kam, dass ein eigenes Operntheater errichtet wurde, war dasselbe von vorn herein für deutsche Opern bestimmt.

Man ging jedoch hiemit nicht so ohne Weiteres vor. Die Einführung deutscher Opern war eine Neuerung, die möglicher Weise bei der Geistlichkeit hätte Anstoss erregen

können, zumal als, man weiss nicht durch wen, ¹⁾ der Gedanke entstanden war, zunächst auch biblische Texte in dramatischer Bearbeitung auf die Scene zu bringen. Es wurden daher von Seiten des hohen Senates der Stadt zwei Deputirte an das rev. ministerium abgesandt, um diesem die Sache anzuzeigen und dadurch „alle Widersetzlichkeit zu behindern“; „wobey die rechte Moralität der theatralischen Spiele nicht in Zweifel gezogen, als wäre es Sünde und unverantwortlich Comödie spielen und zu sehen, sondern wegen des Gesanges und der dabei seienden grossen Musik, auch dass man von göttlichen Wunderwerken, insonderheit von der Erschaffung der Menschen, von der wundersamen Geburt Christi Schauspiele vermuthete, das gab Bedenken.“

Das geistliche Ministerium berieth nun die Sache, und sprach sich endlich dahin aus, dass es „dem Spiele der Opern, welche ampliss. Senatus zugelassen, nicht widerspreche,“ jedoch versicherte es sich zugleich, „dass weder der heiligen Lehre und Religion, noch der christlichen Honestät durch solch Thun würde zu nahe getreten werden.“ Dieses letztere war aber um so weniger ernstlich zu besorgen, als man sich überdies erbot die aufzuführenden Stücke vor der Aufführung sowohl der obrigkeitlichen als der geistlichen Censur zu unterwerfen; auch sollte an Sonn- und Festtagen nicht gespielt werden. Zur Erhaltung der sittlichen Zucht unter den beim Theater Engagirten aber waren über unsittliches Betragen Gagenverlust und Verabschiedung verhängt. Endlich wollte man bei wöchentlich zwei bis drei Vorstellungen, gewisse Male im Jahre für die Armen spielen.

Unter solchen Verhältnissen durch die Beistimmung der geistlichen Machthaber vorläufig gesichert, konnte man nun mit den Opernvorstellungen beginnen, für welche auf dem Gänsemarkte an der Alsterseite ein besonderes Theater errichtet worden war. Von den hierbei unmittelbar betheiligten Personen werden als Unternehmer genannt: der nachmalige Rathsherr in Hamburg Juris utriusque Licentiat Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und Johann Adam Reinike, Organist an der Catharinenkirche.

Doch waren die letzteren beiden von keiner wesentlichen Bedeutung für die Sache, vielmehr nahm Schott, ein gebildeter Mann, nicht nur das dauerndste Interesse daran, sondern er scheint auch die meisten Geldmittel dazu hergegeben zu haben. Schon nach Verlauf von sieben Jahren wandten die beiden andern sich gänzlich von dem Unter-

nehmen wieder ab, Schott übernahm das Theater allein und selbst nach seinem 1702 erfolgten Tode blieb das Haus im Besitzthum seiner Erben.

Die Eröffnung des neuen Opernhauses aber erfolgte mit einem biblischen Singspiele: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, verfasst von einem kaiserlichen gekrönten Poëten Namens Richter, auf welches als erstes und zugleich eigenthümliches Stück etwas näher einzugehen ist. Dem Stück selbst voran geht eine „Vorrede“ (Prolog, Vorspiel), deren Schauplatz der Himmel und das unförmliche Chaos ist; letzteres zertheilt sich und die vier Elemente treten hervor, streitend über ihre Macht und Bedeutung, bis die Luft dem „schnöden Tadeln“ ein Ende macht mit der Bemerkung:

„Nur dieses lasst uns fragen:

Was vor ein Land

Von uns am Werthsten wird geacht't?“

Sie sind darin einig, dass dies Land die „cimbrischen Auen“ und Hamburg seien, schliessen Freundschaft zu ihrem Gedeihen:

„So kann sie wohl grünen.

So kann sie sich breiten

Von Zeiten zu Zeiten,

So kann sie sich mehren

Auch sonder Beschwerden.“

und das Feuer schiesst mit der oratio pro domo:

„Wohl denn! so soll auch ihr zu Ehren

Jetzt werden fürgestellt

Wie Gott der Herr das ganze Rund der Welt,

Nebst allen andern Dingen,

So wunderlich hat wissen vorzubringen;

Und wie Er auch den Menschen hat gemacht,

Der bald darauf zum Falle ward gebracht.

Ihr Edlen dieser Stadt!

Die sie anstatt der Stützen hat,

So lasset denn die hohe Gunst

Ermunteren die angestimmte Kunst,

Damit sie sich zu euren Ehren

Lässt künftig ferner hören!“

Das nun folgende aus fünf Handlungen (Acten) bestehende Singspiel beginnt mit der Erscheinung eines „in der Luft schwebenden“ Engels, welcher den Lucifer „den undankbaren Geist“ in den Abgrund stösst.

„Der sprudlende Grund

Und höllische Schlund

Der wird dich mit ewigem Quälen und Plagen

Nun ängsten und nagen.“

Hierauf erscheint J e h o v a h mit dem englischen Chor bemerkt dass der Hochmuth verdientermassen bestraft sei, die E n g e l stimmen bei:

„Gott dein Gericht ist gerecht,
Ein Knecht
Muss nicht auf Herrschaft denken,
Und seinen Herren kränken“

und nachdem Jehovah noch kurz der bisherigen Schöpfung gedacht, fährt er fort:

„So lasset uns denn nun auch Menschen machen,
Ein Bilde das uns gleicht,
Und an Vollkommenheit der Tugend keinem welcht,
Die herrschen über Fisch im Meer,
Und die das leichte Feder-Heer
Sammt allen andern Thieren
Regieren.“

„Hier fängt er an den Adam zu schaffen,“ während der C h o r singt:

1. „O Wunderkraft,
Die alles schafft
Nur durch blosses Wollen!
Wenn Gott nur spricht,
Alsbald geschicht
Was nur geschehen sollen.

2. Dies Ebenbild
Wird angefüllt
Mit rechten Göttergaben,
Was Dank wird doch
Der Schöpfer noch
Von dem Geschöpfe haben.“

Jehovah. So nimm denn hin den Gottes-Geist,
Der dich der Sterblichkeit entreisst,
Der dir Vernunft und Leben
Wird geben.

Adam. O noch nie erblickte Sachen!
Die mich ganz erstarren machen;
Himmel! Erde! Thiere! Meer!
Ja das grosse Gottes-Heer!
Was bekomm ich ins Gesicht?
Leb' ich oder leb' ich nicht?

Jehovah. So lebe denn, du Bild, nach unserm Willen.

A d a m bekommt noch verschiedene Vorschriften, er soll nach Gottes Ebenbilde vom Bau des Gartens leben, und als er dann allein gelassen wird, freut er sich über den „beglückten Stand“ in dem er sich befinde. Er singt ein Lied welches beginnt:

„Das ist rechte Seligkeit,
Wer den Schöpfer allezeit
Klüglich kann erkennen
Und sein Kind sich nennen.“

schläft aber mitten im fünften Verse ein, worauf Jehovah „in einer Wolke“ erscheint und da es nicht gut „dass er allein sei, der gute Mensch“ eine Männin für ihn macht. Eva beginnt wörtlich gleich Adam: „O noch nie erblickte“ etc. Adam und Eva erhalten das Verbot in Betreff des Baumes und der Act schliesst mit folgender Scene zwischen ihnen allein:

Adam. So komm mein ander ich,
Mein alles und in allen.

Eva. Ich folge williglich,
Und lasse mirs gefallen.

Beide. Lass uns durch die Rosen gehen,
Wo die Winde Balsam wehen,
Wo die edlen Gartenfrüchte
Recht erfreuen das Gesichte,
Bis nach durchgegangnen Matten
Uns erfreut der kühle Schatten.

Der ganze zweite Act spielt in der Hölle. Lucifer will Rache nehmen, zumal der Mensch „der Koth“ nun gar soll bald in den Himmel gehen; er beräth mit Belial und Legio. Diese sind der Ansicht mit Gewalt anzugreifen, der hinzugezogene Sodi aber bespottet diese unüberlegte keinen Erfolg verheissende Stürmerei, überlegt wie der Eva auf deren Lüsternheit und Neugier er rechnet, mit List, wenn er sich „recht in die Schlange schraube,“ beizukommen sei, und geht allein ohne seine Plan mitzutheilen, von dannen, Lucifer ersuchend unterdess „die schwarzen Höllenschaaren“ zu halten. Zur Characterisirung dieser Scene wird das folgende Bruchstück aus der Berathung Lucifer's mit seinen beiden Haupthelden, genügen:

Lucifer. Mit Macht, beim Styx! ist nicht wohl durchzubrechen.

Legio. Wer Rosen sucht, der acht't kein Dornenstechen.

Belial u. Leg. Frisch gewagt ist halb gewonnen:
Wem sein Herz nicht ist zerronnen,
Acht't Gefahr
Nicht ein Haar.

Lucifer. Die Gottheit ist zu mächtig!

Belial u. Leg. So ist der Abgrund trüchlig
Mit Molchen und mit Drachen,
Die solche Macht verlachen.

Lucifer. Vorgethan und nachbedacht
Hat uns vor in Unglück bracht.

Im dritten Act erscheint Sodi in Edens Garten, beredet die Eva zum Versuch der verbotenen Frucht, diese bestimmt auch Adam dazu, wonach beiden „die Augen eröffnet werden, dass sie ihre Blösse erkennen;“ sie gerathen

in Verzweiflung, S o d i aber jubelt über das „für immer verlorene“ Gottesbild, wird in der Hölle mit Jubelgeschrei empfangen, und als er seine gelungene List erzählt, werden L u c i f e r und die ganze höllische Schaar nicht müde ein über das andere Mal „Triumph! y“ „Triumph! y“ zu rufen. Als sehr bezeichnend sei noch ein Bruchstück der Verführungsscene zwischen S o d i und E v a angeführt.

S o d i. — — Dieser Baum hat solche Kraft
Dass er aus Menschen Götter schafft.

1. Liebe Einfalt glaube nicht,
Was die Missgunst dich berichtet:
Wer der Gottheit gleichen mag,
Sagt der Menschheit guten Tag!

E v a. 2. Und wer nicht genug kann haben.
An den hohen Gottes-Gaben,
Der ist werth dass er verdirbt
Und verächtlich endlich stirbt.

S o d i. 3. Und wer willig unten steht
Wenn das Glück ihn gern erhöht,
Dessen göttergleicher Geist
Ist vielleicht zu weit verreist.

E v a. 4. Wer im Mittel wohl kann leben
Soll nicht nach dem Höhern streben;
Wer die Mittelbahn nicht hält,
Der versteiget sich und fällt.“

Der vierte Act zeigt abermals den Garten Edens worin J e h o v a h erscheint zur Seite die J u s t i t i a und die M i s e r i c o r d i a, erstere auf strengste Strafe dringend, letztere um Erbarmen flehend. J e h o v a h neigt sich anfangs auf Seite der J u s t i t i a, giebt aber endlich den Vorstellungen der M i s e r i c o r d i a nach und fragt:

„Wer giebet uns dann für die Menschen einen
Der die Gerechtigkeit zufrieden stellt
Und dies verführte Volk erhält?“

Aber die Engel finden keinen der dazu geschickt wäre.

J e h o v a h. So findet ihr gar keinen?

Chor. Nicht einen.

J e h o v a h. Wohl denn so will ich einen finden,
Der sie noch soll der Höllen-Qual entbinden!
Es soll euch a'le noch gelüsten,
In dies Geheimniss einzusehen,
Wie dieses soll geschehen!
Ihtz lasset uns den Adam auch verhören,
Worüber der sich wird beschweren.

Im fünften Acte nun wird A d a m, der vor Angst nicht gleich kommt, gerufen; auch hier tritt J u s t i t i a gegen,

Misericordia für ihn auf; A d a m selbst ist niedergeschmettert und wiederholt fortwährend:

„Ach verfare nicht nach Recht,
Sonst vergeht dein armer Knecht;
Vater, ach! ich bin
Schon hin.“

Schliesslich erklärt er auf die Frage J e h o v a h's „wer hat dich so trist gemacht?“ — „Das Weib, das Weib, das du mir zugetheilt.“ Die hinzukommende E v a aber wendet sich sofort zu Adam mit den Worten:

„Es kränket mich von Herzen,
Mein Adam, ach!
Dein Ungemach
Macht meinen (sc. Schmerz) weit, weit grösser.“

A d a m entgegnet darauf weniger liebevoll:

„Und deiner macht den meinen wenig besser!“

Sie gesteht willig ihre Schuld ein und scheut keine Noth, fürchtet nicht den Tod

„Wenn nur Adam ruhig lebt
Und nicht mit in Aengsten schwebt!“

Die schmeichelnde List der Schlange habe sie, antwortet sie dann auf Jehovahs Frage, dazu gebracht dass sie sein Gebot verachtet. Da verflucht J e h o v a h die Schlange (die bei der Aufführung jedenfalls hierbei sichtbar gemacht wurde), bestraft E v a mit den Schmerzen der Schwangerschaft

„und weil dein Mann dein Herr nun worden ist,
So sei fortan dein Wollen
Ein mit Vernunft umschränktes Sollen!“

A d a m aber soll schwere Arbeit verrichten

„bis dass dein Leib auch wieder Erden ist,
Davon du vorgenommen bist!
Denn du bist von der Erden
Und sollst zur Erden wieder werden. —
Nehmt hin das Kleid, die Decke Eurer Schande!

Just. Und wenn ihr es erblickt, so denkt,
Dass ihr habt Gott gekränkt.

Miser. Und wenn ihr's seht, dies Kleid,
So denket allezeit,
Dass dermal einst im Himmels-Orden,
Durch die Gerechtigkeit
Des euch versprochen Samens,
Ein andrer Schmuck euch schon ist zubereit't!

Jeh. Mein seht doch nur! was ist aus Adam worden?
Er ist als unser einer,
Es gleicht ihm fast keiner.

Adam. Mein Wohlstand ist verscherzt!

Eva. Und ich bin noch entherzt!

Adam u. Eva: Gnade! ach Gnade! Gott!
 Mindre den kränkenden Spott!
 Lass doch die göttliche Huld
 Vergeben die Schuld.

Jehovah aber lässt sie, damit sie nicht vom Baum des Lebens essen und so des Todes Macht vergebens sei, durch einen Engel aus Eden treiben. Sie finden sich nun auf rauhem, dornigem Feld; Adam ist sehr unglücklich über diesen Wechsel, während Eva ihm gut zuredet, bis er sich mit ihr vereint Jehovah um Verzeihung zu bitten:

„Erhalt auch im Schmerzen
 Die traurigen Herzen
 Durch deine verheissene Huld,
 So drückt uns nicht ewig die Schuld;
 Und was uns itzt plagt,
 Wird von uns gejagt,
 So dass wir, ohn' alles Betrüben,
 Den Schöpfer recht lieben!“

Da erscheint S a l v a t o r in einer schwebenden Wolke:

1. „Durch den versprochenen Weibes-Samen
 Und meinen grossen Gottes-Namen,
 Sollt ihr des Vaters Huld erwerben,
 Und nicht so trostlos sterben!
2. Ich, ich vertilge eure Sünden!
 Durch mich sollt ihr Genade finden;
 Halt't euch an mich mit festem Glauben
 Und lasst euch den nicht rauben!
3. Durch meinen Tod, durch schweres Leiden
 Erwerb ich euch die Himmels-Freuden,
 Halt't euch an mich“ etc.

Hierauf kommen J u s t i t i a, M i s e r i c o r d i a und der C h o r d e r E n g e l, preisen die göttliche Huld, „das selige Paar,“ und das Ganze schliesst:

Alle. So wird euch
uns das Leben geschenkt,
 Und eben dadurch die sprudelnde Hölle gekränkt;
 Die göttliche Huld
 Vergiebet die Schuld;
 Drum wird auch durch heiliges Loben
 Die göttliche Ehre erhoben.

Dieser Abriss wird genügen um eine zureichende Anschauung des Singspieles womit das Opernhaus eröffnet wurde, hervorzubringen. Wie oft es hier wiederholt worden, ist ungewiss, aber es erhielt sich in mannigfachen Gestalten noch lange Zeit. 2)

In demselben Jahre wurden noch drei neue Opern aufgeführt. Sie sind weltlichen Inhaltes, dem I t a l i ä n i s c h e n entlehnt und für die Art der Stücke welche in den ersten

zehn Jahren aufgeführt wurden, von durchgreifender Charakteristik. Zunächst ist ein für alle Mal zu bemerken, dass wenn schon die italiänischen Vorbilder nur roh zusammengestellte Scenen ohne eine eigentliche Entwicklung und besonnenen Zusammenhang geben, dies bei den deutschen Nachahmungen wo möglich noch weniger der Fall ist, während überdies manches, was die italiänische Sprache noch einigermaßen erträglich machte, im Deutschen geradezu widerlich ward. Einen Beweis hierzu giebt gleich das zweite zur Aufführung gelangte Singspiel „Orontes oder der verlohrene und wieder gefundene königliche Prinz aus Candia.“ Hier wird durch den Narren Gorgolio und das alte Weib Falsirena in allerhand Scherzreden für die Lachlust des Publikums gesorgt, aber wie! — Gorgolio ist höckerig und stottert; schon diese Komik des äusserlichen körperlichen Gebrechens die mehrfach wiederkehrt, ist sehr roh, aber doch noch gar nichts im Vergleich zu den Worten welche der Bucklige hervorstottert. Man wird an der folgenden Anrede desselben an die Falsirena genug haben:

„Ich möchte mich zu To-To-Tode lachen,
Wenn ich dich hier und da beschau,
Ey seht mir doch die schö-schö-schöne Sachen!
Pfuy scher dich we-we-weg du Sau.
Du räuchst nach Bisam wie die A a a apotheken
Da man den Dre re re re reck pflegt hinzustecken.“

Der diesem Orontes in zwei Theilen folgende Sejanus aber erwähnt zum ersten Male in der Vorrede (die in dieser ersten Zeit nach ausländischem Muster öfters neben der fast nie fehlenden Inhaltsanzeige vorhanden ist, und eine kurze Angabe der Behandlung und Tendenz, auch wohl der Quelle des Stückes giebt) — einen absichtlichen moralischen Zweck, und appellirt hinsichtlich „der ungemainen Begebenheiten zwischen Cajo, Germanico und Vispanio“ die „etlichen fast ungereimt vorkommen werden“ an „grossmüthige und tugendhafte Herzen, die sie nach dem ihrigen bemessen und anders davon urtheilen werden.“ Ausserdem ist es bemerkenswerth dass schon dieses Stück mit einem gewaltigen Knalleffekt beginnt: „Königlicher Saal. — Drusi Geist, Germanicus, Livia, Agrippine, Sejanus und vier Cavallier. Erstlich donnert und blitzt es, und ein Donnerkeil schläget des Sejani Ehrensäule zu Boden; hernach, indem Sejan der Livia will die Hand geben, erscheint des Drusi Geist und verhindert solches.“

Unter den hierauf folgenden Opern der nächsten Jahre (welche in dem am Schlusse dieses Werkes mitgetheilten Verzeichniss aller während des Bestehens des Hamburger Theaters daselbst aufgeführten Opern zu finden sind) findet sich den Texten nach unter den meist den Italiänern entlehnten Werken wenig bemerkenswerthes. Der als erstes komisches Singspiel im Jahre 1679 aufgeführte *Don Pedro*, ist an sich nicht hervorzuheben, und steht überdies ziemlich isolirt, da, wie sich weiterhin genauer ergeben wird, was man unter komischer Oper versteht, bei der Hamburger Oper erst viel später und auch da nur schnell vorübergehend, sich zeigte. Der Sprache, ja auch der natürlichen Einfachheit nach, zeichnen sich die wenigen originalen, der Bibel ihren Ursprung verdankenden Stücke noch vor den übrigen aus, wenn sich auch nicht läugnen lässt dass sie oft durch die nüchternste Trivialität eine Langeweile erregen, welche nicht, wie bei den ungeschickt behandelten rein weltlichen Stoffen manchmal wenigstens in ein heiteres Gelächter umschlägt. Denn gereimte Psalmen wie z. B. David in der *Micha* 5 Act. 2 Sc. singt, und der ganze in seiner Weise fromme Zuschnitt solcher Stücke machen die hier und da etwa eingemischte überaus plumpe Komik, nur ekelhaft. So wirkt es wenn in der an sich sehr ernst gemeinten „*maccabäischen Mutter*“ ein Jude der ein Paar Würste gestohlen, singt:

„Sa lustig gefressen und tapfer gesoffen,
So lange die schleckische Gurgel steht offen,
Bei niedlichen Würsten
Da kommt es aus Dürsten,
Bei köstlichen Schinken,
Da schmecket das Trinken,
Erfreut euch ihr Brüder wir habens getroffen,
Sa lustig gefressen und tapfer gesoffen!“

Nur eines unter dieser Art Singspiele hat in der Anlage selbst einen gewissen Humor; sonderbar genug ist es gerade dasjenige Stück bei dem man es am Wenigsten erwarten sollte: „*Die Geburt Christi*,“ von einem unbekannten Verfasser, im Jahre 1681 zur Aufführung gekommen. Die Absonderlichkeit dieser Piece, wird eine ausführliche Skizze derselben rechtfertigen.

Um der Materie selbst „keine neuen Umstände zu affigiren“ ist laut dem Vorworte durch die Einführung der heiligen drei Könige, „so wie einer Intrigue mit dem Oraculo,“ einige Variation „so das Leben der Opern ist“ hinzugekommen. Diese sogenannte Intrigue mit dem Oraculo ist im

Vorspiele enthalten. Hierin erblickt man den Tempel des Apollo, und in ihm den Römer Servilius „so das Orakel auf Befehl des Augustus consultirt hatte,“ mit dem Priester Apoll's. Rasend kommt Pythia herbeigestürzt:

„Ein Kind aus dem Jüdenlande, das die alten Götter zwingt
Ist es das auch mich itzunder von der hohen Stelle dringt:
Ich muss weg von diesem Ort wieder unter zu der Hölle
Darum rath ich dass man künftig alles Fragen ganz einstelle“ etc.

Da fährt Apollo in einer feurigen Wolke aus der Gruft des Orakels in die Luft, Pythia schlägt die Thüre des Tempels zu, weiter klagend über „das Kind das itzt geboren,“ das zur Folge die Zerstörung alles dessen haben werde, was bis jetzt verehrt worden. Servilius bemerkt hierzu:

„Das wird dem Kaiser schlechte Hoffnung geben,
Wenn hier die Götter selbst nicht sicher leben.“

Pythia. (Aria) 1. Was? Wir sehens klar vor Augen

Dass Apollo nichts kann taugen,
Auch der grosse Jupiter
Ist nicht mehr des Himmels Herr.

2. Juno, Venus sind nichts nütze,
Mars braucht selbst dass man ihn schütze,
Und der hinkende Vulkan
Ist schon längst abgethan.

3. Pallas und Diana weichen,
Und die Probe wird es zeigen,
Dass der Götter Majestät
Heute noch zu Grunde geht.

Servilius. So steht Altar und Tempel nunmehr müssig,
Und sind die Götter unsers Bittens überdrüssig.

Apollo's Priester. (Aria) Grosse Gottheit dieser Erden,

Soll dein abgefasster Schluss
Endlich ausgeübet werden,
Dass Apollo fallen muss?

Soll der Prinz der Sternenlichter
Selbst im Dunkeln untergehn,
So lass uns doch die Gesichter
Nach dem wahren Ursprung sehn.

Hierauf beginnt das Stück selbst. Die erste Scene des ersten Actes zeigt Maria in Schlaf versunken unter einem Baum, Joseph spricht seine eigenthümlichen Bedenken in Betreff ihres Zustandes aus, und hat fast Lust Maria allein lassend, ihr davon zu gehen.

„Man liebt das was man seine glaubt,
Doch wenn wir zweifeln müssen,
Wer uns den ersten Nutz geraubt,
Wird die Geduld zerrissen.

So wechselt sich die Liebe bald
Und wird die Hitze leichtlich kalt.“

Doch dauert es ihn wiederum sie nach dem Gesetze zu rügen, oder sie heimlich zu betriegen:

„Wie sollt ich da
Sie jedermann verlässt
Auch treulos sein?
Ach nein!
Der Traum fällt mir jetzt ein
Ich bleibe fest.“

Dieser Traum der ihm jetzt einfällt ist aber die Erscheinung eines Engels, der ihm gesagt hat, die Wahl Gottes sei an Maria geschehen, und sie trage den Heiland aller Welt. Joseph schlägt sich denn auch, nach dieser Rückerinnerung den Gedanken Maria zu verlassen, aus dem Sinn, und freut sich vielmehr des Messias „der die Welt zufrieden stellt.“ Mittlerweile ist Maria erwacht, geht sanftmüthig auf ihn zu (Sc. 2) und fragt müde ob Bethlehem noch weit sei? Joseph erklärt ihr es sei hohe Zeit zum Aufbruch um noch in der Stadt Platz zu finden, da dieselbe voll Fremden sei, und schliesst mit der Arie:

1. So muss man sein Lebetage
Selbst der Noth entgegen gehn,
Um die allgemeine Plage
Dieser Satzung auszustehn.
2. Nichts kann uns der Pflicht entheben,
Weil das ganze Vaterland
Muss vor solchen Richtern beben,
Ach wir sind längst übermannt.

Sc. 3. Herodes im königlichen Saale in Folge eines schweren Traumes um seine Herrschaft besorgt, wird (Sc. 4) von dem Priester der Terafim darüber belehrt, dass Terafim gänzlich still schweige, dies bedeute aber dass Messias eine neue Herrschaft stiften werde, auch werde die Geburt desselben muthmasslich in Bethlehem, und bald, geschehen. Herodes aber will dem „neuen König noch das Reich gesegnen,“ und ruft die Hölle und „Geister in den Lüften“ an zu dem Blutbade was er zur Abwehr dieses Feindes beginnen will. — Sc. 5. Joseph und Marie erscheinen auf der Gasse zu Bethlehem und klopfen beim Wirth S a b d i a n, Herberge begehrend. Dieser aber erklärt:

„Die Logementer sind versagt,
Weil itzt die Commissarien bei mir im Hause liegen;“

doch verspricht er ihnen den Stall aufzuschliessen. — Hierüber (Sc. 6) freuen sich Jene und danken Gott dass er ihnen

„noch so viel verehrt.“ Der Stall wird ihnen von innen aufgemacht; Sc. 7. beide befinden sich in demselben, Joseph aber geht nach einigen Bemerkungen: „dass die Bequemlichkeit ihnen niemand missgönnen werde,“ zum Commissarius um sich einschreiben zu lassen. Die allein gelassene Maria (Sc. 8) singt eine Arie deren dritter Vers hinlänglich bezeichnend ist:

„O gebenedeite Stunde
Die dem hohen Gottesbunde
Heute noch den Anfang macht!
Herr des Himmels und der Erden,
Willst du nun zum Kinde werden?
Wählst du diese stille Nacht?“

Sc. 8. Joseph tritt in das „Logement des Contributionseinkommers Dolabella.“

Dolabella. Was ist dein Thun?

Joseph. Ich bin ein Zimmermann
Damit ernähr' ich mich
Weil ich nicht anders kann.

Auf weiteres Befragen giebt Joseph sein tägliches Verdienst auf ein Säckel Silber, sein Alter auf 30, das der Maria auf 18 Jahre an. Als ihn nun Dolabella auf 50 Säckel für sich, und noch 10 für Maria abschätzt, erklärt er jammernd dass er eine so hohe Summe nicht zahlen könne; wie aber der Commissarius mit dem „Loch“ droht, giebt er was er hat, und will den Rest von guten Freunden borgen. Dolabella traut ihm aber doch nicht recht, sondern giebt ihm einen Knecht mit „dem gieb das Geld, will das dir nicht anstehn,

So soll der Kerker unsern Streit bald schlichten,
Darnach magst du dich richten.“

Joseph geht denn auch in Begleitung des Thürknechtes ab, worauf ein „Tanz von Bauern, so die Contribution zahlen“ den ersten Act beschliesst.

Zweiter Act. Sc. 1. Hirten auf dem Felde; Engel verkündigen ihnen die Geburt Christi in Bethlehem. Sc. 2. Die Hirten freuen sich dieser Botschaft, und beschliessen nach Bethlehem zu ziehen um Christum aufzufinden. — Sc. 3. Auf weitem „Felde bei Nacht von Sternen erleuchtet“ erscheinen Caspar, Melchior, Balthasar sich als Sternkundige preisend:

„Sie sind Richter unsers Lebens,
Wir können durch sie sehn
Was künftig soll geschehn,
Uns kann kein unverhoffter Fall beschleichen.“

Melchior. Doch halt, wass lässt sich dort erblicken?

Caspar. Ein neuer Stern
Bedeutet einen neuen Herrn,
Sollt' uns auch etwa Dienstbarkeit noch drücken?

Balth. Siehst Du auch wohl?

Caspar. Ein neuer Pol
Und Angelstern soll unser Führer sein.
Der wickelt uns in neue Sorgen ein.

Melchior. Wir müssen uns nach Hause machen,
Und alsofort von diesen Sachen
Der alten Weisen Buch befragen
Das soll uns die Bedeutung sagen.

Sc. 4. Der Haushofmeister Ebedmelech,
der drei eben Abgegangenen tritt auf, meint er müsse
wohl auch stellatum gehen um zu erfahren wie die Sachen
stehen, und preist die welche was gelernt haben, da sie
sich allezeit rathen könnten:

„Ja wenn das Glück ein Bein zerbricht
Und nun der Quark verloren,
So hindert uns das Alles nicht,
Wir werden neu geboren.
Denn was wir in der Jugend lernen
Macht uns zu Meistern von den Sternen.“

S. 5. Caspar, Melchior und Balthasar kom-
men zurück, erklären entzückt es sei klar, das Wort „der
weisen Frauen“ würden sie in Fülle schauen, Immanuel
werde geboren:

„Der uns die wir sonst verloren
In die Liebesarmen hüllt,“

schliesslich beauftragen sie Ebedmelech für die Reise
zu sorgen.

Sc. 6. Dieser ruft nun nach den Kameltreibern und
singt dann:

1. „Sa lustig, wir wollen noch heute verreisen,
Die Herren die haben was neues gesehn,
Sie müssen es künftig den Dienern auch weisen,
Und sollt' es mit ihrem Verdrusse geschehn.

2. Bishero so sind sie dort oben spatziret
Und ihre Gedanken die waren verweist,
Nun hat sie der Guckguck herunter geführt
Und treibt sie ein neuer verflogener Geist.“

Die Kameltreiber kommen und halten nach dem Weggehen
des Haushofmeisters einen Tanz.

Dritter Act. Sc. 1. Die den Messias suchenden Hirten
kommen auf einer Gasse in Bethlehem wieder zusammen.
Sie erzählen dass man sie auf ihre Fragen auslache, und
der eine der ans Contributionshaus gekommen, hat gar Prügel

gekriegt. Hierauf singt ein andrer ein Lied dessen Hauptinhalt in den Worten liegt: „schlecht und arm das bleibt veracht't“ und sie „gehen in Gedanken,“ als (Sc. 2.) der Wirth S a b d i aus seiner Thüre tritt:

„Was ist's dass ihr bei eitler Nacht
Hier in der Stadt so spuken geht?“

Die Hirten erzählen von der Erscheinung der Engel, jetzt suchten sie den Messias in einem Stalle „wo er in einer Krippen lieget,“ aber Niemand könne ihnen Nachricht geben:

S a b d i. Ihr solltet ihnen ja das Haus erst nennen.

Hirten. Wir wissens selber nicht.

S a b d i. Ihr werdet ohne Zweifel müde sein,
Kommt, geht mit mir herein,
Geniesst ein wenig Speise
Und wartet bis der Tag sein Licht
Aufsteckt,
Und alle Welt aufweckt.
Hernach vollführet eure Reise.

Der Wirth geht hierauf in's Haus zurück und (Sc. 3.) die Hirten beschliessen ihm zu folgen; ihr Wunsch werde gewiss erfüllt werden, denn der Himmel betrüge nicht; vielleicht vernähmen sie drin etwas darüber. Sc. 4. Der Hirt S i t a r i kommt in den Stall, M a r i a fragt ihn ob er vielleicht irre gegangen, er aber sieht das Kind, bemerkt entzückt dies sei Christus

„der das Leben wieder bringt,
Und aller Teufel Macht bezwingt,
Es ist hinfort kein Mensch verloren.“

M a r i a bestätigt ihm dies, und beide singen nach einander einen freudigen Lobgesang; dann eilt Sitari dem „die Zeitung für sich allein zu gross ist,“ zu seinen Gefährten. Die zurückbleibende Maria singt abermals eine Arie welche schliesst:

„Das Ebenbild das vor verloren
Wird uns nun wieder angeboren.“

Da kommen die Hirten herzu und erblicken den Heiland, auch J o s e p h (Sc. 5.) erscheint, und die Hirten singen eine zweistrophige Arie deren erster Vers lautet:

„Wunder, Wunder über Wunder,
Unsre Sehnsucht siegt itzunder
Das Verlangen ist erhört:
Kleiner - grosser Himmelskönig
Sind wir Hirten nicht zu wenig
Dass uns dieses widerfährt!“

Sc. 6. Endlich erscheint auch der Wirth „mit vielen

spectatoribus wird über das Ereigniss belehrt, und bricht sofort als ächter Wirth in die Worte aus:

„Vergebt mir Freunde dass ich euch so schlecht logirt,“
er stellt sich mit seinem ganzen Vermögen zu Diensten, und nach einer Aeusserung Maria's über ihre Unwürdigkeit und die Gewissheit der Vorhersagung des Engel Gabriel, schliesst das Ganze mit einem Gesange auf Immanuel den Friedensfürst, dessen dritten und letzten Vers alle zusammen anstimmen wie folgt:

„So lass uns denn zu jeder Zeit
Immanuel dir dienen,
Dass wir dort in der Ewigkeit
Als deine Pflanzen grünen;
So mehren sich in unsern Herzen
Die angeflamnten Liebeskerzen.“

Wer der Verfasser dieses Stückes gewesen, ist eben so ungewiss wie bei den allermeisten in den ersten Jahren des neuen Unternehmens zur Darstellung gebrachten Originalen und Uebersetzungen, doch ist soviel als sicher anzunehmen dass der Prediger E l m e n h o r s t sehr wesentlich dabei betheiligt war. Dieser eifrige Vertheiger der Oper, der als solcher bald zur Sprache kommen wird, rühmt sich selbst der Verfertigung vielfältiger Verse, deren Mehrzahl wohl schwerlich anderswo als eben hier zu suchen sein dürfte. Im Jahre 1684 aber fand er einen ansehnlichen Bundesgenossen in dem bekannten nachmaligen Hamburger Bürgermeister L u c a s v. B o s t e l; dieser lieferte eine Bearbeitung der italiänischen Oper Croesus, welche späterhin noch besonders zu erwähnen sein wird, und trat zwei Jahre darauf gar mit einer eigenen Arbeit auf, welche insofern eine fast einzig dastehende Erscheinung der Hamburger Oper genannt werden mag, als sie von den übrigen abweichend, ihren Stoff aus der jüngsten Vergangenheit nahm. Das Stück zerfällt in zwei Theile: „Der glückliche Gross-Vezier C a r a M u s t a p h a nebst der grausamen Belagerung und B e s t ü r m u n g der kaiserlichen R e s i d e n z - S t a d t W i e n“ und „der unglückliche C a r a M u s t a p h a nebst dem erfreulichen Ersatze der kaiserlichen R e s i d e n z - S t a d t W i e n.“ Jeder Theil umfasst nicht weniger als 60 pag. in 4to (wie denn die Texte damals überhaupt in 4to gedruckt wurden) und eine dem ersten Theil vorangehende längere Vorrede giebt ausführlichen Bericht über Ansichten und Absichten des Verfassers. Zunächst bemerkt derselbe dass die Verfertigung solcher Spiele „ohne Absicht einigen

Eigennutzes oder Gewinns,“ bei müssigen, wenigen Stunden, blos zur Gemüthsbelustigung ihm nicht übel genommen oder gar zur Sünde könne gedeutet werden, wobei er Luthers Tischreden und einige andre, lateinische Werke citirt. Die Frage ob geistliche oder weltliche Schauspiele vorzuziehen seien, will er nicht entscheiden; wohl aber führt er an, dass gottselige Männer weltliche Gedichte gemacht „massen ausserdem diese Spiele insgesamt nur das Absehen zu nutzen und zu belustigen haben“ wonach nur „die Tugend beliebt, die Laster gehasst gemacht werden,“ wodurch „sothaner Unterschied“ (also doch wohl der Unterschied zwischen weltlichen und geistlichen Schauspielen) aufgehoben werde. Sodann folgt nachstehende Rechtfertigung der Wahl des Stoffes: „Dass diese Geschichte noch gar zu neu, möchte mit wahrer Erheblichkeit vorzuwerfen sein, indem es nicht eben schicklich und zulässig ist, solche Personen anzuführen, welche viele noch lebende kennen oder gesehen haben könnten, — allein, weil nach Ausspruch des berühmten, in seinen Schauspielen fast wie unvergleichlich, also unfehlbar jetzo angesehenen Mr. Racine (Vorrede zu Bajazet), die Nähe der Zeit durch Entfernung des Ortes ersetzt, was einige hundert Meilen von uns, als wäre es einige hundert Jahre vor uns geschehen, gehalten, und derothalben ein Türke, absonderlich aus dem Seraille, bei seinem Leben unsres Orts ob wäre er gleichsam längst gestorben, betrachtet wird, so darf man auch hierin geneigten Uebersehens sich desto mehr getrösten, da christlicher Seiten ausser einigen unbenannten Kriegsbedienten, der einzige Graf von Starenberg redend, die übrigen hohen Helden aber, als in einem Gemälde, durch die Vorstellung präsentirt, welches, um das erfreuliche Andenken der nimmer genug zu preisenden Tapferkeit dieser Beschützer und Erretter der nothleidenden Christenheit, denen Augen und Gemüthern so viel kräftiger einzudrücken, man nicht unterlassen wollen.“ (Zu diesen nur stumm repräsentirten Errettern gehören Carl V., Maximilian Emanuel Churfürst von Bayern und der König von Polen.) Bostel führt ferner an, dass er um eine Liebesbegebenheit einzuflechten eine aus dem Französischen übersetzte Liebes- und Lebensgeschichte Cara Mustapha's benutzt habe. Sonst ist das Stück selbstständig; als Regulativ der Behandlung wird jedoch mehrfach Harsdorff's „Poetischer Trichter in der eilften Stunde“ citirt. Schliesslich kommt eine Entschuldigung wegen Einführung des „kurzweiligen Dieners Barac;“ solche Personen seien „durch satyrische Scherzreden zu

einiger Nutzbarkeit fähig gemacht,“ sie entdeckten die heimlichen Laster „zur Besserung der Sitten durch höhnische Aufziehung.“ Dieser den ästhetischen Standpunkt Bostel's hinlänglich bezeichnenden Vorrede, schliesst sich noch eine drei Seiten lange, gelehrte „historische Einleitung“ über die Türkischen Sultane im siebzehnten Jahrhundert an.

Das Stück selbst beginnt mit einem allegorischen Vorspiel, welches die Unterdrückung und göttliche Befreiung der christlichen Kirche von Mahomet darstellt. Die beiden Theile des Cara Mustapha selbst aber, zerfallen jeder in drei Acte, in denen es an Veränderungen der Scene und sonstigem scenischem Beiwerk nicht fehlt. So wird z. B. im ersten Acte des ersten Theils „am gestirnten Himmel der wachsende Mond durch Annahung der aufgehenden Sonne in einen abbrechenden verwandelt,“ und dem türkischen Sultan Mohamet erscheint im Traum am gestirnten Himmel „ein von den Ottomanen im Wappen geführter wachsender Mond, der sich plötzlich in einen abnehmenden verwandelt und verfinstert wird, worauf die Sterne sich plötzlich bewegen, die grössten sich zusammenfügen und in Halbmonden-Lichtern diese Worte hervorbilden: „*Oritur dum gratio Solis iustitiæ*,“ welche durch die dann aufgehende Sonne, in welcher ein rothes Kreuz glänzt, ihren Schein verlieren. Im Uebrigen aber hat das in der Vorrede zum Grundsatz genommene *Allerweltsutile cum dulci* in der Ausführung sich nicht bewährt, denn diese ist ein so durchaus witz- und geistloses, erbärmliches Machwerk, so voll der allerplumpestesten Reden, dass es sich nicht lohnt auch nur eine Zeile davon zu erwähnen. Nichtsdestoweniger aber musste dieses Stückes insbesondere gedacht werden, weil es wegen seiner gemeinen Sprache ganz besonderen Anstoss erregte und wesentlich dazu beitrug die seit einiger Zeit erstandenen *Gegner der Oper* überhaupt in ihren fortgesetzten Angriffen zu bestärken. Dieser Streit ist näher zu erörtern.

Ihren Hauptwidersacher fand die Oper an dem Pastor an der St. Jacobikirche *Anton Reiser*, der, im Uebrigen ein durchaus achtungswerther und geachteter Mann, von der Kanzel auf das Lebhafteste dagegen eiferte, seine Gemeinde durchaus dagegen einzunehmen suchte, und in seiner 1682 herausgegebenen Schrift: „*Theatromania oder die Werke der Finsterniss*“ eine Menge von Stellen aus den Kirchenvätern, worin diese gegen die Schauspiele ihrer Zeit als heidnische Gräuel und Abgöttereien, so wie gegen die Theilnahme der Christen an diesem Unwesen

eiferten, unter Anwendung auf die Oper seiner Zeit nicht gerade mit besonderer Geschicklichkeit, geltend machen wollte. Nebenbei bezeichnete er in dieser Schrift das Personal der Oper als Leute die nichts Besseres gelernt hätten, auch wohl anderswo wegen Schandthaten flüchtig gewordene Bursche seien. Gegen ihn rückte noch in demselben Jahre der als Sänger bei der Oper angestellte Magister der Theologie Rauch mit einer „*Theatrophania zur Vertheidigung der christlichen vornehmlich aber der musikalischen Opera*“ in's Feld. War aber der Angriff schon seltsam motivirt worden, so überbot die Vertheidigung denselben noch an Absonderlichkeit. Rauch suchte nemlich darzuthun dass Gott als *causa per se* mit Wissen und Wohlgefallen zum Effecte der Opera concurrirte, und stellte für diesen Satz folgende Gründe auf: — Gott habe alle indifferenten Werke, zu denen auch die Opern zu zählen seien, mit Willen erschaffen und zwar als gemüths-erfreuende und Seelenruhe befördernde Dinge; — alle in ihrer Art vollkommene und nicht unehrbare Künste müssten von Gott entspringen, — Wahrheit komme von Gott, Opern aber seien Vorstellungen von Historien und Fabeln, nun aber sei es Wahrheit dass Historien geschehen und Fabeln erdichtet würden, folglich etc. (Man sieht schon an diesem Schlusse, wie viel Logik der Herr Magister wegbekommen haben muss.) Es wird dann des Weiteren behauptet, dass heidnische Fabeln auf der Bühne zum Schimpfe der Götter, also zur Ehre Gottes vorgestellt würden. Demnach habe z. B. die in christlichen Opern repräsentirte Fabel vom Jupiter und der Semele, in gewisser Hinsicht, vielmehr ihr principium von Christus als vom Jupiter! Endlich stellten aber die Opern ja auch Gottes Wort dar, wie aus den der Bibel entnommenen in Hamburg gegebenen Stücken erhelle, Gottes Wort komme nun doch von Gott, folglich — —. Man begreift es dass Anton Reiser von dieser Art des Beweises weder erbaut noch überzeugt werden konnte; und in der That antwortete er sofort in einem Libell: „*der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt*.“ In einem Anhange hierzu giebt er noch überdies einem pseudonymen Polycarpus der eine Epistel gegen ihn hatte erscheinen lassen, seinen Unwillen und seine Beharrlichkeit zu erkennen, und als ein gewisser August W i g a n d, Advokat zu Hamburg, sich hatte einfallen lassen einige lateinische Noten gegen die „*Theatromanie*“ zu machen, liess ihm Reiser sofort eine „*castigatio seria*

ac severa notarum et animadversionum novi cuiusdam advocati“ (1685. 8) zu Theil werden. Reiser starb bald darauf, aber der Streit über die Oper nicht mit ihm; vielmehr setzte sich der Kampf für und wieder fort zwischen Reisers Nachfolger im Amt nicht aber in der Feindschaft gegen die Singspiele: Dr. Joh. Fr. Mayer, und dessen Operngegner Joh. Winkler, Pastor an der St. Michaeliskirche. Mayer erklärte sich in einem von den Interessenten des Opernhauses abverlangten Gutachten, für die Oper, jedoch mit dem Zusatze: amplissimus Senatus möge fleissig untersuchen, „was doch denen Herren Predigern hiesige Opera mit Grund verdächtig gemacht“ und diesem Uebel und Missbrauch unweigerlich abhelfen, da er sonst „durch seine Connivenz fremder Sünden sich theilhaftig machen würde. Röm. I, 32.“ — Nachdem der Streit noch eine Weile mit grosser Heftigkeit fortgeführt worden, wobei für die Gegner der Oper ein besonders durch die Pest hervorgerufenenes Schliessen des Opernhauses sehr günstig schien, da bei der damit verbundenen Einstellung der Vorstellungen nur die Wiedereröffnung zu verhindern war, was jedoch nicht gelang, — kam man endlich dahin überein die Entscheidung der Frage: „ob die Opernspiele ihrer dermaligen Beschaffenheit nach in Hamburg zulässig oder nicht?“ — der Entscheidung der Facultäten zu übergeben. In Folge dessen wandte sich Mayer unter Zusendung mehrerer auf der Hamburger Bühne bereits mit Beifall aufgeführter Opern an die theologischen und juristischen Facultäten der Universitäten Rostock und Wittenberg, und verlangte responsa pro legitimatione der Oper. Diese Gutachten fielen im Allgemeinen zu Gunsten der Singspiele aus, doch wurden einige der vorgelegten Stücke verworfen, und zwar die aus dem Französischen übersetzten *Alceste* und *Thesus* wegen der heidnischen Götter und Buhlereien, *Bostel's* unflätiger *Carra Mustapha* aber wegen Anstössigkeit in puncto pii et honesti. Uebrigens erklärten die Facultäten dass sowohl der Theaterbesuch als auch die Theilnahme am Opernwesen zulässig seien, auch könne den Mitgliedern der Oper, — ein bis dahin sehr bestrittener Punkt, — der Zugang zum Abendmahle zugestanden werden. (Schott. Vier Bedenken von Opern. Frankfurt a. M. 1693). Die Wittenberger theologische Facultät bezeichnete überdies das Verlangen einiger hamburger Geistlichen in dieser letzteren Hinsicht als Missbrauch des geistlichen Amtes und unzeitigen Eifer.

Diese Gutachten nun waren jedenfalls dazu geeignet dem zelotischen Eifer einiger Geistlichen einen nachhaltigen Damm entgegen zu setzen, der ausserdem durch den Ausbruch anderweitiger theologischer Streitigkeiten im geistlichen Ministerium eine ganz andere Richtung erhielt. Auch ist am Ende anzunehmen, dass das Wohlgefallen der Masse an dem neuen, überdies nach vielen Seiten hin vortheilhaften Vergnügen, schliesslich doch selbst einem noch grösseren geistlichen Widerstande nicht nachgegeben haben würde; — es trat aber gerade jetzt noch der Umstand hinzu, dass Elmenhorst, nachdem er schon mehrere Jahre lang von Amtswegen seine Gemeinde über die Oper belehrt, und ihr auseinander gesetzt hatte dass, so lange nicht die ganze Kirche anders beschlösse, Niemand sich um der Oper willen, ein Bedenken machen dürfe (natürlich unter Ausschluss des Missbrauchs), — mit einer ausführlichen, vorzugsweise durch Reiser's Theatromanie hervorgerufenen Vertheidigungsschrift für die Oper hervortrat, die in einer eben so ruhigen als gründlichen Auseinandersetzung den Angriffen der Gegner vollends jeden Boden entzog. Da diese seltene Schrift nicht nur über die gleichzeitige Auffassung der Oper, sondern auch über den Zustand derselben allseitig Licht verbreitet, so wird es am angemessensten sein, in die kurze Darstellung derselben zugleich dasjenige einzuweben, was überhaupt auf die ersten Jahre des hamburgers Opernwesens Bezügliches noch angeführt werden kann. Der ausführliche Titel des Werkes ist folgender:

„Q. D. B. V. Dramatologia antiquo-hodierna, das ist: Bericht von denen Opernspielen, darin gewiesen wird, was sie bey den Heiden gewesen, und wie sie des dabey vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuens halber von den Patribus und Kirchenlehrern verworffen, ferner was die heutige Oper-Spiele seyn, und dass sie nicht zur Unerbarkeit und sündlicher Augenlust, sondern zur geziemenden Ergetzung, und Erbauung im Tugend-Wandel vorgestellet, dannenhero von christlicher Obrigkeit, als Mitledinge wohl können erlaubet, und von Christen ohn Verletzung des Gewissens geschauet und angehöret werden, aus Liebe zur Wahrheit geschrieben von Heinrich Elmenhorst Pr. z. S. C. Hamburg 1688. 4.“ Die innere Seite des Titels trägt als Motto I Corinth. c. XV. v. 16: „Ist Jemand unter euch der Lust zu zanken hat, der wisse dass wir solche Weise nicht haben, die Gemeine Gottes auch nicht.“ In gelehrter Weise und mit dem ruhigsten Anstande beginnt die

Schrift selbst mit einer gegen Reiser's oberflächliche und gewaltsame Argumentation gerichteten Untersuchung über die Schauspiele der Alten und die Urtheile der Kirchenväter über dieselben, welche am Ende des dritten Kapitels dahin führt: dass dem gegenwärtigen Eifern gegen die Oper der falsche Schluss zu Grunde liege: „Die Väter haben ihre Zuhörer von dem Anschauen abgöttischer und schändlicher Schauspiele abgehalten, derowegen müssen die Christen gar keine Schauspiele sehen.“ Sodann beginnt die besondere Rechtfertigung der hamburgischen Oper, welche als nicht zu den von den Kirchenvätern verworfenen Schauspielen gehörig, nachgewiesen wird, und zwar mit folgendem Endergebniss:

Die von den Vätern bestraften Sspiele waren:	Die heutigen hamburgischen Opern
1) ein Zubehör heidnischen Götter-Dienstes;	1) gehören nicht zum Gottes- dienste;
2) den Göttern zu Ehren an- gestellt;	2) werden nicht zur Vereh- rung der Götter angestellt;
3) Lästerung gegen die Heilig- keit Gottes;	3) sind nicht lästerlich wider die Heiligkeit Gottes;
4) mit Götzen-Opfern befleckt;	4) werden mit Götzen-Opfern nicht befleckt;
5) voll Spötereien wider das Christenthum;	5) spotten nicht das Christen- thum;
6) zur Schmach Christi ange- stellt;	6) schmähen Christum nicht;
7) zur Vernichtung christlicher Lehre und derer Haupt- stücke öfters verfertiget;	7) vernichten nicht die christ- liche Lehre und deren Hauptstücke;
8) voller Abgötterei, schänd- licher Wollüste, Unzucht, ärgerlicher Tänze, Wür- gens und Blutvergiessens.	8) lehren keine Abgötterei, schändliche Wollüste, är- gerliche Tänze, begehen kein Würgen und Blutver- giessen.

Diese schönen mit einem grossen Aufwande von Citaten aus den Werken der Patres begründeten Sätze haben jedoch ein sehr untergeordnetes Interesse, gegenüber dem selbstständigeren Theile der Vertheidigung. Nachdem nemlich Elmenhorst sehr richtig bemerkt, der specielle Zorn gegen die Oper habe schon darum keinen ausreichenden Grund, weil man noch nie davon gehört, dass irgend wer die gänzliche Abschaffung „der Schandpossen der Pickelhäringe“ etc. begehrt habe, die vielmehr an öffentlichen Strassen und

Märkten zugelassen würden, — kaum dass man sie „auf christliche Notification“ an den heiligen Tagen verboten habe, — so dass man an den Spruch erinnert werde: *Dat veniam corvis vexat censura columbas*, — wirft er die Frage auf „was eigentlich eine Oper sei?“ und beantwortet sie also: „Eine Oper ist ein Singspiel auf dem Schauplatz vorgestellt, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik.“ An diese Begriffsbestimmung der Oper reiht der Verfasser nun eine Menge in's Einzelne gehende Bemerkungen zu näherer Erörterung, und zwar bespricht er vor Allem den Cardinalpunkt, dass die Oper ein Singspiel sei. Es sei allerdings vollkommen richtig dass die Singekunst „als eine Gabe und Geschenk des Allerhöchsten billig für allen Dingen Gott damit zu verehren und unser Seel und Herz in geistlichen Sachen zu erfreuen, müsse angewendet werden,“ daraus folge aber keineswegs dass sie „auch nicht zu andern Ergötzlichkeiten, welche die Ehre Gottes und Seelenfreude nicht aufheben, zu gebrauchen sei.“ Es verhalte sich doch mit der Musik in dieser Hinsicht gerade so, wie mit andern Gaben Gottes, z. B. der Malerei, der Kupferstecherkunst, von denen Niemand verlange, dass sie bloß zur Vorstellung göttlicher Sachen dem Menschen dienen sollten. Freilich habe der heilige Augustinus gesagt: „*Posse histriones sine scientia musices satisfacere voluptati aurium popularium*,“ das passe aber auf die hamburger Oper nicht, wo „nicht gering gemeines Bierfiedeln oder Lieder und Melodeiausgöcken, sondern recht Kunstbeweisendes in Setzung und Singung der Opern sich darbe.“ Sowohl die poetische als die musikalische Composition, nicht weniger auch die „Präsentirung“ der Werke geschehe vor Leuten qui sibi professionis finem in pecunia seu gloria nicht vorsetzten, da sie entweder anderweitig ihren eigentlichen Beruf hätten, oder mindestens doch dafür bewährt seien, dass sie auch ohne die Oper sich ehrlich ernähren könnten, — sie könnten also unmöglich als *odiosi et ad alia in Republica inutiles Cives* betrachtet werden, die der Stadt zur Last fielen, — und noch weniger dürften sie als *meri histriones* angesehen werden. Ueberdies aber gehörten dazu ja auch Musiklehrer und Studiosi, die theils der Musik sich widmen wollten, theils sich gern dadurch etwas zu ihrem weiteren Fortkommen verdienen möchten; wie diese nun im Allgemeinen ihre *accidentia* vom Leichentragen etc. hätten, so sei doch auch

kein Grund dagegen zu bemerken, warum sie es nicht zu ihrem parergon machen sollten, bei der Vorstellung der Opern zu helfen. Es gelte ja keiner bösen Lust, warum sollten also nicht auch Knaben oder junge Leute nebenbei mitspielen; und wie könne man dagegen etwas einwenden, dass die dafür besonders bestellten Personen auch für ihre Mühe entschädigt würden, wenn man es nicht für Sünde halte z. B. Geld vom Verleger für eine Schrift zu nehmen? —

Aus diesen Bemerkungen ist deutlich zu entnehmen, wie die hamburger Oper so recht eigentlich ein vaterländisches Product war, an welchem sich theils aus reinem Interesse für die Sache, theils aus besonderer Liebhaberei, theils um nebenbei eines Verdienstes sich zu erfreuen, Mitglieder aller Stände, vom ehrenwerthen Prediger bis hinab zu den einfachen Bürgermädchen welche in dieser Zeit als Sängerinnen fungirten, gemeinschaftlich theiligten. In Betreff der Textbücher sind Elmenhorst und Bostel, als Sänger der Magister Rauch bereits erwähnt worden; aber selbst mit den Componisten hatte es eine ähnliche Bewandniss; sie zählten zum Theil auch zu den beaux esprits der Stadt welche ihren eigentlichen Lebensberuf in ganz anderer Thätigkeit fanden. Theile und Strungk welche mehrere Opern in Musik setzten waren allerdings Musiker von Profession. Theile, aus Schütz's Schule, der sich nur wenige Jahre in Hamburg aufhielt, ein besonders frommer, redlicher Mann, der die contrapunktischen Künste aus dem Grunde verstand, dabei ein Sänger und auf der Viola da Gamba trefflich geübt, schrieb u. A. die Musik zu dem oben exponirten Eröffnungsstücke „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch.“ Strungk aber, ganz besonders als Violinvirtuose vielfach ausgezeichnet, wurde um 1680 vom hamburger Rathe speciell berufen um als Musikdirector daselbst zu wirken, und scheint in dieser Stellung auch Kapellmeister bei der Oper gewesen zu sein. Er verharrete jedoch nicht lange in dieser Stellung, da sein Landesherr der Bischof von Osnabrüg und Herzog von Hanover Ernst August ihn in seine Dienste berief. Bei Weitem die grösste Zahl der bis 1690 zur Aufführung gelangten Opern aber, componirten zwei Männer welche zwar Capellmeister genannt werden, nichts destoweniger aber nicht zu den Musikern im engeren Sinne gezählt werden können: zwei nachmals sehr angesehene Doctoren der Medizin: Francke und Förtsch. Von ersterem, der als hamburger Arzt und trefflicher Componist genannt wird, ist nur noch bekannt, dass er später in Spanien,

weil er des Königs Gnade genoss, durch neidische Feinde um's Leben kam; Förtsch's Lebenslauf — er nannte sich selbst Fortius — ist bekannter, und giebt einen guten Belag für die oben angeführte Behauptung Elmenhorst's. Sohn eines Bürgermeisters zu Werthheim in Franken, hatte er bereits auf der Schule in Weissenfels gründlichen Unterricht auch in der Musik erhalten. Nachdem er dann auf mehreren Universitäten studirt, und eine Reise durch Frankreich und Holland gemacht hatte, kam er 1671, zwanzig Jahr alt, nach Hamburg. Hier trat er als Tenorist in die Rathskapelle, übernahm dann bei der Oper einzelne Parthien, promovirte aber wenig Jahre darauf in Kiel, und erreichte, nebenbei manche Oper in Musik setzend, in seiner ärztlichen Praxis einen solchen Ruf, dass er 1689 Hofmedicus des regierenden Herzogs zu Schleswig Christian Albrecht, und 1694 Hofrath und Leibmedicus des Bischofs zu Lübeck wurde. Es liegt nun freilich die Vermuthung sehr nahe dass diese Herren Mediciner recht gute Doctoren, aber mittelmässige Musiker, was man jetzt gewöhnlich Dilettanten zu nennen beliebt, gewesen seien. Hiergegen spricht aber das Zeugniß der Zeitgenossen, ganz abgesehen davon dass es damals nicht so leicht war sich das Ansehen eines angeblichen Tonkünstlers zu geben, wie in der Gegenwart. Von Förtsch wird ausdrücklich erzählt dass er nicht nur ein galanter Componist gewesen, sondern auch über allerhand contrapunktische Dinge gegrübelt, und u. A. auch an Theile mehrere künstliche Canons geschickt habe; — von Francke aber sollen gar die Arien von vier seiner Opern (Aeneas, Diocletian, Vespasian, Cara Mustapha) gedruckt worden sein. Trotz alledem ist es jedoch sehr schwierig, über die musikalische Beschaffenheit der von den genannten Tonsetzern componirten Opern eine genauere Angabe zu machen, denn die sämtlichen Partituren derselben scheinen verloren gegangen zu sein, und selbst jene eben angeführten angeblich gedruckten Werke (die jedoch gewiss nur Clavierauszüge nach damaliger Art waren, d. h. die Singstimme und den begleitenden Bass enthielten) — dürften gleiches Schicksal erlitten haben. Annäherungsweise lässt sich jedoch Folgendes feststellen:

Elmenhorst sagt: „Singspiele sind die Opern, d. i. solche, die nicht in ungebundener Rede beschrieben, oder, ob sie so wären, im Ausreden nach Jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesaget, sondern in gewissem Ton und Abmessung des Tacts gesungen werden, nebenst anmuthiger

Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetes, Bass-Violon, Bandoren u. dergl., dabei den, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violon zuweilen ein wenig sich hören lassen.“ Somit war die Instrumentation eine sehr geringfügige, die Singstimme nur mit dem Bass begleitet und nur beim Ritornell, vielleicht auch hier und da als Zwischenspiel traten die übrigen Seiteninstrumente dazu. Dies ist um so wahrscheinlicher als zunächst, wie schon aus den oben mitgetheilten Arientexten erhellt, und sonst auch bestätigt wird, die damaligen Arien keine eigentlichen Arien, sondern vielmehr liederartige Gesänge waren, bei welchen die mehrstrophigen, — das gewöhnlichere sind zwei bis drei Verse, es kommen aber bis sieben Verse vor, — nach derselben Melodie vorgetragen wurden. Eine fernere Bestätigung dafür ist, dass unter diesen Arien bei etwa vorkommenden Duetten u. s. w. diese in nichts weiter als verschieden vertheilten Strophen bestehen, wobei noch überdies auf jede Person eine ganze Strophe kommt, und sich kaum eine Spur einer dramatischen Behandlung des Textes derselben findet. Recitative und liedmässige Gesänge, das waren sonach die einzigen Bestandtheile, und letztere blieben dem Wesen nach dieselben, es mochten sie nun eine oder mehrere Personen singen. 3) Hierzu kommt noch, diese Ansicht bestätigend der weiterhin noch zu erwähnende Umstand, dass in dieser ersten Zeit der hamburgischen Oper, die gleichzeitige italienische Oper noch nicht bekannt war; keiner der für das Theater thätigen Componisten war, ehe er in Hamburg seine Opern schrieb, in Italien gewesen, und von genauerer Bekanntschaft Hamburg's mit ausländischer Opernmusik kann nur in Bezug auf die französische Oper Lully's die Rede sein. Lully's *Acis und Galathee* wurde, — jedoch immer erst 1689 — in französischer Sprache mit der Originalmusik gegeben; 1692 dessen letztes von Colasse beendetes Werk: *Achilles und Polyxena*, und zwar in gleicher Weise. Einen besondern Einfluss hat dies aber auf die spätere musikalische Gestaltung der Oper nicht gehabt. Viel eher lässt sich annehmen, dass der Pariser Aufführungsluxus gleich von anfang auch an der Alster ein üppiges Gedeihen gefunden habe. Rühmt doch schon 1680 der bekannte französische Dichter Regnard, der in diesem Jahre auf der Durchreise einer Aufführung der nach dem Französischen übersetzten, jedoch von Francke componirten *Alceste* beiwohnte, die Trefflichkeit derselben; und Regnard war doch an die glänzenden

Vorstellungen zu Paris gewöhnt! — Decorationen, Verwandlungen und Tänze, — darauf war von vorn herein ein Hauptaugenmerk gerichtet. War doch gleich beim Beginn des Theaters ein französischer Balletmeister angestellt worden, und gab doch die anderwärts beliebte Art der Opernaufführungen hierfür das verlockendste Beispiel. Hierbei kam es dem hamburger Theater ganz besonders zu statten dass sein Hauptunternehmer Schott nicht nur selbst ein tüchtiger Mechaniker war, sondern auch in Betreff der Scenerie Grundsätze hatte, wie sie bis auf die neueste Zeit nur seltener bei den Theaterdirectionen gefunden werden. Er hielt nemlich ganz besonders auf eine gewisse Wahrheit der Decoration; was dem Stücke nach auf der Bühne gesehen werden sollte, das sollte auch wirklich dem Zuschauer eine getreue Anschauung geben. Hierfür wandte er grosse Summen auf und baute unter Andern einen überaus kostbaren Salomonischen Tempel mit der Stiftshütte, — derselbe soll gegen 15000 Thaler gekostet haben, — der nach Schott's Tode von einem Engländer angekauft wurde. So war denn auch ein ordentlicher Theaternaler angestellt, und an Maschinen, die eine grosse Rolle spielten, fehlte es nicht. Maschinen waren nemlich, wie Elmenhorst erklärt: „solche verfertigte Geräthe oder Zeuge, die sich von oben herab, gleichsam in der Luft sehen und herunter lassen, auf welchen solche Personen oder Sachen vorgestellt, die eigentlich und ihrer Art nach auf den Erdboden nicht gehören.“ Selbst diese unschuldigen Werkzeuge war er genöthigt gegen Opernfeinde in Schutz zu nehmen. Hierbei wird er sogar mit Anstand witzig und grob. „So nun nicht tadelhaft,“ schreibt er, „wenn die Maler die Erscheinung eines erschaffenen Engels auf ihren Tafeln in die Gegend der Luft fügen, so ist's ebenfalls nicht zu tadeln, dass zu Vorstellungen solcher Dinge die in die Luft gehören, die auf- und abfahrenden Maschinen zubereitet sind. Woraus erfolgt, dass derer Gebrauch von Niemand wird bestraft werden, als der derer Antiquitäten unkundig, oder mit des Apellis Schuster höhere Dinge richten will, als die Leiste seines Verstandes mit sich bringt, solchen

Kömmt der Maschinen Gebrauch für
Wie ein unbekannt Wunderthier,
schauen das Wunder an von fern, als die Frösche ihren
Blockkönig im Frosch-Mäuseler; wäre einem solchen auch
zu wünschen, doch ohne allen Gesundheitsschaden, dass er
ewig Stillschweigen halten:

Und sein Leben zubringen muss
Fern in der Insel Seriphus,

so würde man das Quad, Quad, über Sachen, die ihren Verstand übertreffen, nicht dürfen anhören.“ Doch vergisst der ehrenwerthe Mann nicht die Einschränkung hinzuzufügen, dass diese Maschinen nur im christlichen Sinne gebraucht werden sollten, nicht nach Julius Pollux: „*Machina Deos exhibet, heroes illos aërios, Bellerophontes scilicet et Perseos*,“ das würde freilich ein Gräuel sein. An diese Vorschrift scheint man sich jedoch nicht im geringsten gekehrt zu haben, eben so wenig wie an eine andere Regel, deren Festhaltung er sich rühmt und worin er mit der ihm entgegenstehenden Parthei der Opernfeinde übereinstimmte. Er verwarf nemlich gänzlich den Gebrauch der alten Mythologie; rühmt er sich doch wie freudig er im Gewissen sei, dass bei seinen Versen „Gott sei Dank, keines heidnischen Götzen Name aus seiner Feder geflossen;“ und gesteht „dass es ihm wie ein Donnerschlag in die Seele treffe, wenn er unvermuthet auf ein Gedicht gerathe, worin die Poeten mit der Götter Namen vom Kriege, von der Liebe, von dem Meere, der Luft und was des Zeuges mehr ist, sich gross und gelehrt zu sein, beweisen wollen.“ Daran kehrten sich, wie gesagt, die andern Operntextschreiber nicht, sie hatten bereits das Beispiel ihrer italiänischen Vorgänger für sich, und gebrauchten auch die von diesen erfundene Entschuldigung und Rechtfertigung: „Man schreibe als ein Poet und glaube als ein Christ.“

Es wurden aber noch ganze andere Einwendungen gegen die Oper gemacht. Man wollte sie durchaus als nachtheilig für die Sitten darstellen. Es hiess zunächst im Allgemeinen die Opern seien unehrbar, wogegen Elmenhorst bemerkt dass die Vorstellung derselben mit „ehrbahren Zurechtsetzungen und anständigen Sitten“ geschehe; die Ehrbarkeit werde weder durch zu grosse Sumtuosität, noch durch besonderes Anlocken der Zuschauer überschritten, auch würden weder unehrbare Entblössungen noch schändliche Narrenspotten getrieben oder gehört, die Schauspieler würden angehalten zu dem was Ehrbar und Recht sei, und ihnen ein „übriges Gesöffe“ nicht gestattet, „so dass man keine Sorge darum zu haben braucht, es würde Jemand trunkener Weise vom Theater fallen.“ Ueberdies hindre schon die Musik, dass Jemand etwa nach eigenem Belieben etwas einmische. Wenn man aber behaupte, dass mit der aus Italien stammenden Neuerung auch „italiänische mores“ eingeführt

würden, so sei das schon darum ein grundloser Einwand, weil „sich bei den Opernspielen deutsche Leute üben, man gebraucht die deutsche Muttersprache, deutschen Umgang und Wandel,“ — und gesetzt auch, „doch nicht gestanden, es befänden sich dabei Leute die früher in Italien gereist, so würde daraus doch nicht folgen, dass sie sich italiänischer Laster theilhaftig gemacht haben, oder noch machen.“ — Eben so wenig gab Elmenhorst zu dass die Opern daran Schuld seien, wenn insofern „Unordentliches“ daraus entstehe, als Manche Gelegenheit nähmen, wider den Willen ihrer Angehörigen einander zu sprechen, sich heimlich zu verloben, nach geendigter Vorstellung an verdächtige Orte zu gehen, u. s. w. Denn einmal sei es eine bekannte Sache, dass der Missbrauch selbst aus dem Besten, Böses erzeuge, sodann aber sollten nur die Eltern ihre Kinder besser erziehen, so werde von solchen Dingen mit oder ohne Oper nichts zu bemerken sein. Endlich war gar behauptet worden, die Logen seien zur Wollust erfunden worden. Dies zu widerlegen wird folgende Beschreibung derselben beigebracht: „Diese Logen sind Sitzplätze wie Kabinetlein oder kleine Stuben, worin etwa 9 bis 12 Personen ohne Drängen und unbehindert von andern sitzen, beim Licht ihre Opernbüchlein lesen und allda bequem zuschauen können.“ Dieselben werden ferner als so offen geschildert, dass man alles sehen könne was darin vorgehe; auch werde während der Vorstellung auf die Ordnung Obacht gegeben. (Ausser den Logen hatte das Theater noch Parterre und Gallerie.)

Schliesslich trifft Elmenhorst den Nagel auf den Kopf wenn er die laute geistliche Opposition damit abfertigt, dass die Erlaubniss zu den Opernspielen Sache der weltlichen Obrigkeit sei. „Schauspielhalten ist ein Thun das in's Stadtwesen, darum auch dessen Concessio und Dispensatio nicht für's forum ecclesiasticum, sondern auf's Rathhaus gehöret.“ Der Geistlichkeit stehe allerdings eine Censura morum (im Gegensatz zu der Jurisdictio, Potestas) zu, diese geschehe aber viel angemessener privatim, und vorkommenden Falls solle man nach Gebühr der Obrigkeit Anzeige machen, nicht aber öffentlich damit hervortreten. Wie nothwendig diese Mahnung war, geht daraus hervor dass einzelne Prediger nicht nur von der Kanzel herunter die Opern als opera tenebrarum ausgeschrien, sondern sogar damit gedroht hatten, dass alle die bei den Opern mitspielten, oder dieselben beförderten, am jüngsten Tage würden zur Rechenschaft gezogen werden. Das scheint denn auch wenigstens in sofern

nicht ganz ohne Wirkung geblieben zu sein, als manche Gemüther dadurch beunruhigt wurden; hatte doch ein vornehmer Hamburger in einem Schreiben, welches vielfach circulirte, demjenigen einen Ducaten versprochen, der aus der Bibel einen Spruch aufweisen könne, worin das Opernspielen geboten werde. Man sieht also dass Elmenhorst guten Grund hatte in seiner Vertheidigungsschrift gelehrt, gründlich und ausführlich zu sein, um nur zunächst begreiflich zu machen dass die Opern adiaphora, der Bibel nicht entgegen und somit ein erlaubtes, anständiges Vergnügen seien. Die Lust daran sei keine böse Lust; freilich werde sie dazu wenn man mit „verkehrter Lüsternheit“ höre und sehe.

Er begnügte sich jedoch hiermit noch nicht, sondern liess sich auch auf die positive Bedeutung der Opern ein. Dieselben seien zunächst sehr wohl geeignet für die Fortbildung der deutschen Sprache und Poesie sowohl, als der Musik. Denn so wenig auch geleugnet werden könne, dass das was geschrieben sei, auch ohne öffentliche theatralische Vorstellung vielen Nutzen schaffen könne, so habe es doch mehr Leben, Geist und Nachdruck „wenn die lebendige Aussprache oder Singstimme mit Saitenspielen vergesellschaftet, das Werk deutlich ausbildet.“ „Hören und Gunst — mehret die Kunst, — excitat auditor studium“ solche Kunst aber bestehe darin durch Dramata und Opern „der menschlichen Gemüther Eigenschaften in feinen Geschichten oder sinnlichen Gedichten klar vorzustellen.“ Dies wird jedoch nur in Bezug auf die Dichtung nicht aber in Betreff der Musik gesagt, deren Förderung im Allgemeinen zwar angenommen wird, dass sie aber ebenfalls eine feinere Characteristik geben könne, daran wurde nicht gedacht; ja die Art wie Elmenhorst sich des Weiteren über Zweck und Wirkung der Oper ausspricht, zeigt, dass jene Bezeichnung des Inhaltes dramatischer Gedichte, nur sehr allgemein zu nehmen, und vorzugsweise von einem einseitigen Moralstandpunkte aus, zu verstehen ist. Die Opernspieler bilden nemlich die Tugend im Leiden, die Laster in ihrer Blüthe ab, lehren aber dabei wie Laster zuletzt zu Fall und Strafe, Tugend zu Ehre und Belohnungen führe. So stellten die Schauspiele also Laster vor damit man sich vor ihnen hüte, Tugenden damit man sie nachahme. Doch müsse die Lasterbestrafung ohne Anzüglichkeit geschehen, da man wohl die Laster der Person strafen, nicht aber die Personen wegen der Laster rügen und berüchtigen müsse. Im Interesse der sittlichen Volksbildung also liege es, die Opern eher zu fördern als zu

verwerfen, und diesen Cardinalpunkt um den es dem eifrigen theologischen Kämpfen besonders zu thun ist, fasst er schliesslich folgendermassen zusammen:

„Wie durch die zusammengelesenen Historien — so wird auch das Gemüth durch's Anschauen lehrreicher Geschichte und Erfindungen auf den Theatris zur Liebe zum Guten und Hasse der Laster, als durch gegenwärtig-geschehendes aufgemuntert. Man erzählt den Leuten des Nero Wütherei und Grausamkeit gegen seine Mutter Agrippina, auch welch' ein erschreckliches Ende der Wütherich genommen, zur Lehre dass der gerechte Gott der Kinder Ungehorsam, Verachtung und Undank gegen ihre Eltern strafe; eben diese Anmerkung ist der Zweck und Ziel worauf die Schauspiele von Nero die Menschen anführen. Des lydischen Königs Croesus Vertrauen auf sein Glück, die Unbeständigkeit seines Standes, die wundersame Wiedereinsetzung in sein Königreich, wird zum nützlichen Unterricht in vielen gottseligen und Tugend lehrenden Büchern gelesen, zu eben solchem Unterricht führt auch an die Oper Croesus. — — Wollte man das Anschauen solcher Historien um der Darstellung willen von gewissen Leuten, oder um ein oder ander Rede willen der Lasterhaften abschaffen, so schaffe man zugleich alle Historienschreiber, nicht nur der Griechen und Lateiner, sondern auch anderer Völker ab, alldieweil ihre Redensarten nichts anderes als leibliche Vorstellungen sind; man sehe nur zu, welche Unwissenheit und barbaries in Kurzem folgen würde.“

Man wird gern zugeben dass der Verfasser in der letzt-angebrachten Wendung vollkommen Recht hat, die seiner Ansicht nach so stark hervortretende Moraltendenz der Oper aber, ist mit den alten Historikern schwerlich in eine Parallele zu stellen. Elmenhorst täuschte sich, wenn er meinte im Schauspielhause würden die Leute tugendhafter werden, und der nächste Verlauf schon zeigte wie unrichtig er in dieser Beziehung geurtheilt hatte; ja gerade in dem Jahre in welchem er seine Vertheidigungsschrift der Oper erscheinen liess, wurde bereits das erste Singspiel eines Dichters gegeben, der als der Hauptpoet der unmittelbar folgenden Zeit bald eine nähere Erwähnung finden muss, wobei sich zeigen wird dass Elmenborsts wohlgemeinte und mit thätigem Eifer verfolgte Absicht, der Sache nach, gar keine Verwirklichung fand. Freilich war der letztere um so viel leichter einer Täuschung ausgesetzt, als er sowohl wie sein Widersacher Anton Reiser, niemals selbst im Opernhause

gewesen waren. Beide kannten es nur vom Hörensagen, wenn auch Elmenhorst, wie aus seiner Schrift hinlänglich hervorgeht, darüber so gut unterrichtet war, als es, ohne eigene Anschauung, überhaupt möglich sein konnte. Seltsam genug, dass gerade diese Schrift die wesentlichste Quelle für die Geschichte der ersten Jahre der hamburger Oper ist; in eigenthümlicher Uebereinstimmung damit, dass die Musik die Elmenhorst nicht aufführen hörte, für uns ebenfalls nur in ungenügender Beschreibung vorhanden ist! Dass der Verlust dieser Musik jedoch nicht allzutief zu beklagen sein dürfte, geht hauptsächlich daraus hervor, dass im Beginn der neunziger Jahre in dieser Beziehung eine durchgreifende Umwandlung erfolgte, welche erst die eigentliche Grundlage für die bald eintretende Blüthezeit der hamburger Oper bildet.

Zwei Männer sind es welche als die eigentlichen Schöpfer dieser Umgestaltung, von der man eine zweite Periode dieser Oper datiren könnte, zu betrachten sind. Der eine war der Kapellmeister Johann Siegismund K u s s e r, der 1693 die Operndirection antrat. Um 1657 zu Pressburg geboren, hatte er als musikalisch begabter Sohn eines nicht unberühmten Kantors und Componisten frühzeitig practische und theoretische Ausbildung erhalten. Unruhigen Temperamentes hielt er jedoch in keiner Kapelle lange aus; fast an allen namhaften Orten Deutschlands war er gewesen, allenthalben hatte er Bekanntschaften angeknüpft und durch dieses Reise- und Wanderleben zunächst den Vortheil errungen, mit der Musik und musikalischen Art der hier und da angestellten Italiäner genauer bekannt zu werden. Endlich kam er auch nach Paris; dies hielt ihn aber länger fest; Lully erregte sein besonderes Interesse, und diesem hauptsächlich zu Liebe weilte er sechs Jahre an der Seine, während welcher auch Lully angeblich die Güte gehabt haben soll, ihn in seiner, also der französischen Art der Composition zu unterrichten. Eingeweiht also in die italiänische und französische Schreibart der Oper, überdies mit den besten practischen Leistungen durch lange Erfahrung vertraut, feurigen Geistes für seine Kunst, und mit dem seltenen Talente begabt, die Compositionen anderer Meister völlig dem Sinne derselben gemäss zu dirigiren, — ein vollkommener musikalischer del Sarte, — so kam er nachdem er muthmasslich nur sehr kurze Zeit Ober-Capellmeister zu Wolfenbüttel gewesen, nach Hamburg. Obgleich er nun sich nicht nur in soweit französirt hatte, dass er sich jetzt „Cousser“ zu schreiben pflegte, auch der französischen Gesangsweise zugethan war, so neigte er sich in seiner

Stellung als Capellmeister doch vielmehr der damaligen italienischen Manier zu. Diese war aber für die hamburger Operisten eine vollständig unbekannte Grösse. Da mag es denn wohl keine Kleinigkeit gewesen sein „die neue Singart, wobei die ältesten Sänger, Schüler werden mussten,“ einzuführen; aber gerade dazu war Kusser der geeignete Mann. „Er war,“ so heisst es von ihm, „unermüdlich im Unterrichten, liess alle Leute, vom Grössesten bis zum Kleinsten, die unter seiner Leitung standen, zu sich in's Haus kommen, sang und spielte ihnen jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte, und solches alles bei einem jeden insbesondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, dass ihn Jedermann lieben und für treuen Unterricht höchst verbunden sein musste. Kam es aber von der Aufführung zum Treffen, und zur öffentlichen Aufführung oder Probe, so zitterte und bebte fast Alles vor ihm, nicht nur im Orchester sondern auch auf dem Schauplatze; da wusste er Manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, dass diesen die Augen dabei oft übergingen. Hiergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiss eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden; auf solche Art führte er Sachen aus die vor ihm Niemand hatte angreifen dürfen.“ Allerdings ist nicht mehr genau zu bestimmen, ob die ersten beiden italienischen Opern die in Hamburg im Jahre seines Directionsantrittes aufgeführt wurden, — zwei Werke von den Komponisten Giannetti und Pallavicini mit Beibehaltung des italienischen Textes, unmittelbar unter ihm einstudirt wurden, denn erst gleich darauf übernahm er mit Aufführung seiner Oper *Erindo* das Directorium, — unbestritten aber ist, dass die practische Reform der Sänger wie des Orchesters sein Werk war. Die von ihm unterzeichnete vor *Erindo* befindliche Vorrede an das Glück, zeigt übrigens am Schluss in einer heiter-ironischen Wendung dass er das Ungewisse und Unzuverlässige aller solchen Dinge sehr genau kannte. Dort sagt er: „Diesen *Erindo* nun leget mit seiner ganzen, den Gesangsgöttinnen geweihten Gesellschaft, zu deinen geflügelten Füßen, ein von deiner Unbeständigkeit zwar oft verleiteter, dennoch aber von deinem gütigen Anblicken oftmals vergnügt geleiteter, und deswegen deinen unwegsamen Gründen und unergründlichen Wegen, so blindlings wie du vorgehest blindlings folgender, daneben deinen König- und Fürsten-beherrschenden Reichsstab lebenslang verehrender Knecht etc.“ Ob jedoch seine eigenen Compositionen einen

besonderen Werth gehabt haben, ist schon darum zweifelhaft, weil gewöhnlich das hervorragende Talent des unbedingtesten Eingehens auf die Werke fremder und verschiedenartiger Künstler, nicht mit einer bedeutenden originalen Schöpfungskraft verbunden ist. Auch kamen während Kusser's Direction nur vier von ihm selbst componirte Opern zur Aufführung, und als er 1697 das Theater verliess, zweimal um die italiänische Schreibart sich völlig anzueignen nach Italien, und dann nach Grossbritannien ging, wo er anfangs in London von Unterricht und Concerten lebte, dann 1710 eine Stelle an der Kathedralkirche zu Dublin erhielt, bis er als Königl. irländischer Kapellmeister 1727 daselbst, als Musiker und lebenswürdiger Mensch beliebt und betrauert, starb, — beschäftigte er sich vielmehr mit den strengeren Formen der musikalischen Theorie, als mit eigentlicher Composition, am Wenigsten aber mit Opernmusik. Das einzige deutsche Werk, welches von ihm im Druck erschienen: *heliconische Musenlust*, bestehend in einigen Arien aus der Opera *Ariadne*, Nürnberg 1700, bestätigt diese Vermuthungen. Es enthält achtunddreissig deutsche Gesangstücke, und wenn dieselben auch aus keiner seiner hamburger Opern herrühren (*Ariadne* scheint um 1699 in Braunschweig gegeben worden zu sein), — auch die Instrumentation fehlt, — so zeigen sie doch hinlänglich dass weder ein besonderer Reichthum an originellen Melodien noch eine fehlerfreie Declamation ihm zugesprochen werden können, obgleich sie immerhin den lebhaften, feurigen Character ihres Urhebers nicht verleugnen. Für Deutschland war er übrigens von der Zeit an, wo er nach England gegangen, verloren, wenn man nicht den Unterricht im Contrapunkt in Anschlag bringen will, den er bei einem Besuch in Stuttgart dem Sohne seiner Schwester Daniel Gottlieb Treu, ertheilte; dieser sein Neffe erwarb sich dann vielfache Verdienste durch die Direction italiänischer Opern u. s. w. in Breslau.

Aber noch ist eines zweiten Umstandes zu erwähnen, der das Directorium Kusser's zu einem besonders bemerkenswerthen macht. Unter seiner Wirksamkeit kamen nemlich mehrere Opern Steffani's zur Aufführung, Stephani's, der, wie Kusser als der practische Vermittler, und muster-gültige Kapellmeister, seinerseits als der ideale Vater der sich unmittelbar an ihn anschliessenden deutschen Opernmeister, unter denen bald ein Genie ersten Ranges sich zeigte, zu betrachten ist, wenn er auch nie einen unmittelbaren persönlichen Einfluss in Hamburg ausübte. Steffani

ist es, der durch seine dramatischen Compositionen, im nord-westlichen Deutschland den italiänischen Gesang vorzugsweise zur Geltung brachte, und dessen Schreibart als förderndes Muster angesehen, von dem unverkennbarsten Einfluss auch auf die Hamburger Oper war.

Agostino Steffani, 1650 in Castelfranco im Venetianischen geboren, wurde noch als junger Mensch von einem deutschen Grafen dem bei einem Aufenthalt in Venedig des Knaben schöne Stimme und musikalisches Talent aufgefallen waren, zu weiterer Ausbildung mit nach München genommen, wo seit 1775 der berühmte Ercole Bernabei, ein Schüler Orazio Benevoli's in Thätigkeit war. Ein Kloster nahm den lernbegierigen Jüngling auf, und seine raschen Fortschritte sowohl in der Wissenschaft als in der Tonkunst unter Bernabei's Leitung, rechtfertigten im vollsten Maasse die ihm zu Theil gewordene Gunst. Steffani wurde Abbé und 1681 erfolgte die beifällige Aufführung seiner ersten Oper: Mark Aurel. Bald ward er Director der churfürstlichen Kammermusik und als im Jahre 1685 der Churfürst Maximilian Emanuel seine Vermählung mit der Erzherzogin Maria Antonia von Oesterreich feierte, wurde ihm die Composition der Festoper Servio Tullio übertragen. Hierdurch gewann sein Ruf ausserordentlich, und Ernst August Herzog von Braunschweig-Lüneburg, dem eine besondere Vorliebe für Musik nachgerühmt wird, bewog ihn nach Hannover zu kommen. Steffani übernahm die Kapellmeisterstelle und hatte ganz besonders die Direction der Opern unter sich. Das brachte ihm aber eben keine besondere Freude ein. Seine Strenge in Betreff des genauen und notengetreuen Einstudirens derselben stiess bei den Sängern und Sängerinnen auf einen zum Theil so capriciösen Widerstand, dass des Aergernisses kein Ende war. Es ging so weit dass der Prinz Georg (der nachmalige König Georg von Grossbritannien) sogar selbst die Oberaufsicht übernahm, aber ohne eine andere Erfahrung zu machen als die: „dass es leichter sei, eine Armee von 50,000 Mann zu commandiren als eine Operngesellschaft in Ordnung zu halten,“ worauf er den Commandostab gern wieder aus den Händen gab. Steffani komponirte nun in den achtziger und neunziger Jahren eine Reihe italiänischer Opern, die zunächst in Hannover gegeben, sich von da auch nach Hamburg verbreiteten wo in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts sieben derselben, deren später noch zu gedenken ist, mit untergelegter deutscher Uebersetzung aufgeführt wurden. Ausser diesen Werken

schrieb Steffani noch ganz besonders eine Reihe von Kammerduetts für die Erbprinzessin Sophia Dorothea von Braunschweig und vornehme Hofdamen, welche lange als Muster galten. Mittlerweile waren jedoch Umstände eingetreten, welche Steffani nicht nur im Allgemeinen seinem musikalischen Wirkungskreise entfremdeten, sondern auch die Veranlassung wurden dass über das, was er etwa späterhin noch componirt haben mag, keine genaue Auskunft mehr zu erlangen ist. Der Herzog, der 1686 gegen die Türken, 1689 gegen die Franzosen sich erheblich um das Reich verdient gemacht hatte, wünschte zur Belohnung für sich und seine Nachkommen die Churfürstenwürde. Kaiser Leopold war auch dazu geneigt die neunte Chur mit dem Erbschatzmeisteramt an ihn zu verleihen, allein es fanden sich mehrfache Hindernisse, und die diplomatischen Verhandlungen darüber zogen sich in die Länge. Der Herzog kam hierbei auf den Gedanken den gewandten und gelehrten Steffani bei der Führung der deshalb obschwebenden Verhandlungen zu verwenden, und seiner Mitwirkung verdankte er denn auch in der That die Erreichung des ersehnten Zieles. Die Folge davon war, dass Steffani, glänzend belohnt, mit einem Jahrgehälter von 1500 Thalern ausgestattet, überdies vom Papst Inocentius XI., angeblich wegen seiner Verdienste um die Katholiken in Hannover, zum Bischof von Spiga in Westindien ernannt, keine Lust mehr verspürte den Kapellmeisterstab zu schwingen. Der gewandte Diplomat verleugnete den Musiker, und dies ging so weit dass er nicht nur 1710 seine Kapellmeisterstelle gänzlich zu Gunsten Händels niederlegte, sondern auch seine Compositionen nicht mehr unter eigenem Namen bekannt werden liess. Sein Copist Piva musste seinen eignen Namen darauf setzen. Dies hatte natürlicherweise nur die Folge dass die Werke des obsuren Piva sehr bald unbeachtet verloren gegangen sind. In hohem Ansehen als Musiker wie als Hofmann, starb er 80 Jahre alt 1730 auf einer Reise in Frankfurt a. M. Seine Wirksamkeit als Operncomponist fällt demnach in die letzten zwanziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts, und diese Thätigkeit ist es, welche für die Hamburger Oper von Bedeutung war, weil die für Hannover componirten Opern Steffani's das Bedeutendste waren, was für die dramatische Musik in jenen Theilen Deutschlands geleistet wurde, und die Declamation und Instrumentation derselben als das unmittelbare lebendige Vorbild der dortigen deutschen talentvolleren Tonsetzer anzusehen ist. Beiläufig nur sei noch bemerkt, dass die

von ihm 1695 in Amsterdam herausgegebene Schrift: „*Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi*“ welche von Werkmeister bald nachher deutsch herausgegeben wurde und lange eines bedeutenden Ansehens genoss, von irgend einem practischen Werthe für die Musik, wie man leicht versucht sein könnte anzunehmen, nicht ist. Sie besteht in einem Sendschreiben an einen Marchese A. G. der in einer Gesellschaft zu Hannover 1694 von Steffani als einer Autorität den Beweis verlangt hatte, dass die Musik wirklich eine Wissenschaft sei, und man im Alterthum ihre Kraft und Wirkung mehr anerkannt habe als in der Gegenwart. Diesen Beweis sucht nun Steffani in gelehrter Weise, — er citirt u. A. auch den Aristoteles, — zu führen; schon für die damalige Zeit ist das Werkchen, was übrigens keine grossen Ansprüche macht, nicht gar bedeutend und verdankt seine Berühmtheit wohl mehr dem anderweitigen Ruhme seines Verfassers, als seinem innern Werthe; jetzt hat es nur noch ein ganz untergeordnetes, literarhistorisches Interesse.

Von den Opern Steffani's aber sind glücklicherweise noch mehrere erhalten, zum grösseren Theile zwar im Clavierauszuge, zwei jedoch besitzt die berliner königl. Bibliothek in Partitur. Allerdings nichts weniger als Musterabschriften, offenbar von einem Copisten der weder musikalisch war noch ein Sterbenswörtchen Italiänisch verstand. Doch sind die Noten noch immer ziemlich correct abgeschrieben, während der Text öfters halbe Seiten lang, unentzifferbar ist; dies trifft begreiflicher Weise zumeist die Recitative, die Arien weniger. Trotz dieser Uebelstände ist es jedoch nicht schwer, aus diesen Werken eine bestimmte Anschauung der musikalischen Leistungen Steffani's zu gewinnen. *La lotta d'Hercole con Acheloo*, 1689 geschrieben, und *I Rivali concordi* (als *Atalante* 1698 in Hamburg aufgeführt), beginnen Beide mit kurzen Ouvertüren, deren jede aus zwei, jedesmal wiederholten Sätzen besteht. Der erste dieser Sätze ist breit, maestoso, gehalten; den zweiten beginnt die erste Violine mit einem bewegten Motiv, welches die zweite Violine, Viola und Bass nach einander eintretend imitiren, woran sich eine kurze Durchführung schliesst. Es ist dies offenbar ganz dieselbe Form der Ouvertüre wie sie sich später bei Händel vollständig entwickelt vorfindet. Die Recitative sind durchweg nur mit der Bassstimme begleitet, und in der erstgenannten Oper sind überhaupt nur Streichinstrumente angewandt. Dagegen finden sich in der *Atalante*

ausser diesen, bei einzelnen Arien auch Flöten, Oboen und Fagott. Es ist dies vor Allem in sofern bemerkenswerth, als sich bei der Anwendung dieser Blasinstrumente, deutlich das Bestreben zeigt, gewisse Gemüthsbewegungen auch durch die bestimmte Tonfärbung zu charakterisiren. Der in einzelnen Fällen vorkommende Wechsel von Flöte und Violine, oder Violine und Oboe ist hierher allerdings kaum zu rechnen, wenn aber eine besonders zärtliche Arie mit zwei Flöten, eine andere, in welcher die Furien der Eifersucht toben, mit Bass und Fagott, begleitet werden, so ist über die damit bezweckte Absicht, kein Zweifel mehr möglich.

Die Form der Arien ist verschiedenartig, bald besteht sie nur aus einem Satz, bald wird sie durch zwei, auch drei in Zeitmass und Rhythmus ungleiche Theile gebildet; ganz besonders aber ist noch hervorzuheben dass sich auch mehrere Arien finden in welchen der erste Theil nach einem zweiten, kürzeren und weniger instrumentirten wiederholt wird. Diese späterhin durchaus vorherrschende Arienform ist demnach keinesweges, wie in vielen Büchern geschrieben steht, von Alessandro Scarlatti in seiner Theodora im Jahre 1693 zuerst eingeführt worden. Auch Duette, Terzette, selbst ein Sextett, kommen vor; letzteres ist sogar das einzige welches sich in den noch erhaltenen hamburger Opernpartituren vorfindet. Diese Piecen hiessen bekanntlich damals ebenfalls Arien, und der Zusatz à due, à tre etc. bezeichnete die Anzahl Personen die sie zu singen hatten. Der gewöhnliche Gang des Musikstückes war dann der, dass die von einer Stimme begonnene Melodie von der andern imitirt und eine besondere Charakteristik der einzelnen Personen nicht angestrebt wurde. Wir werden jedoch bald einiger Ausnahmen hiervon zu gedenken haben. Wichtiger aber als diese formellen Besonderheiten ist der Umstand, dass Steffani nicht nur im Recitativ im Allgemeinen angemessen declamirte, wenn auch öfter ein Luxus von Coloraturen mitunterläuft, der dem Sänger auf Kosten des dramatischen Ausdrucks zu gute kommt, — sondern dass die Melodien seiner Arien eine besondere Frische und charakteristische Originalität an sich tragen, die selbst in den gleichzeitigen Opern Lotti's und A. Scarlatti's so weit mir dieselben bekannt geworden, kaum in gleichem Maasse zu finden sein dürfte. Allerdings schweift Steffani auch hier gern in das Gebiet reicher Coloratur hinüber, und die allzuhäufig in den Grundtönen einhergehenden

Bässe, sowie die oft bemerkliche Steifheit einer an Uebergangsaccorden nicht eben reichen Begleitung, verbunden mit der Starrheit welche ein oder zwei die Singstimme imitierende Instrumente ohne weitere Füllinstrumente hervorbringen mussten, geben dem Ganzen eine gewisse Unbeholfenheit, — man vermisst bei diesen Seelengemälden gewissermaassen die feineren Uebergangstinten; immerhin aber waren diese Werke das Bedeutendste was die Oper in jenem Theile des nordwestlichen Deutschlands leistete. Die darin gegebene glückliche Anbahnung characteristischer dramatischer Tonschöpfungen, war so epochemachend dass selbst noch der erst 1681 geborene Telemann erzählt seinen theatralischen Stil vorzugsweise nach Steffani gebildet zu haben, — und in der That findet sich bei Steffani dieser Stil so weit ausgebildet, dass ein genialer Nachfolger nicht allzuviel bedurfte um ihn, nach Maassgabe aller übrigen darauf einwirkenden Zeitumstände, zur Vollendung zu bringen. Ein solches Genie aber war mittlerweile erstanden, der unbedingt talentvollste Operncomponist der damaligen Zeit, man kann wohl sagen, in dieser Hinsicht der Mozart der ersten Epoche deutscher Oper:

Reinhard Keiser. Angeblich in der Gegend zwischen Leipzig und Weissenfels im Jahre 1673 geboren, wurde er wahrscheinlich schon in früher Jugend von seinem Vater der ein guter Componist genannt wird, aber ein unstetes Leben führte und oft seinen Aufenthaltsort wechselte, in der Musik unterrichtet. Seine eigentliche Erziehung aber in allgemeiner wie in musikalischer Hinsicht erhielt er anfangs auf der Thomasschule dann auf der Universität zu Leipzig. Wer hier jedoch in der Composition sein Lehrer gewesen, ist nicht bekannt; die ungemeinen natürlichen Anlagen und das Studium der besseren italiänischen Opern fallen jedenfalls mehr in's Gewicht. Dass hierzu auch Steffani's Opern gehört haben, geht schon daraus hervor dass er sich von Leipzig nach Wolffenbüttel begab, wo die italiänische Oper vielfach gepflegt wurde und Steffani's Werke zur Aufführung kamen. Von deutschen Componisten wäre vielleicht auch Joh. A. Krieger als auf ihn einwirkend zu nennen. Dieser war bereits 1670 in Rom gewesen, seit 1680 Capellmeister in Weissenfels, und componirte mehrere Opern, deren Arien zum Theil 1690 und 1692 in Nürnberg gedruckt erschienen, die in Hamburg jedoch erst nachdem Keiser bereits dort aufgetreten, zur Aufführung gelangten. — Keiser selbst trat zuerst als Operncomponist in Wolffenbüttel auf.

Hier war es, wo er im Jahre 1692, als neunzehnjähriger Jüngling, mit der Composition eines Schäferspieles: *Ismene*, debütierte, dessen überaus liebliche Melodien die Zuhörer in Entzücken versetzten. Der Text hierzu war in deutscher Sprache geschrieben, und es mag gleich hier bemerkt werden, dass Keiser, so viele italiänische Arien er auch späterhin schrieb, nie (so weit man davon überhaupt Nachrichten hat) eine Oper in italiänischer Sprache in Musik gesetzt hat. Gleich darauf componirte er eine zweite Oper: *Basilus*, und mit dieser trat er im Jahre 1694 in Hamburg auf, wohin ihn die stehende deutsche Opernbühne gelockt hatte. Auch hier wurde er mit dem grössten Beifall begrüsst, und von 1696 an eine lange Reihe von Jahren dauernd für die hamburger Oper thätig, überstrahlte er mit seinen allgemein bewunderten, melodienreichen Werken allen neben ihm auftretenden Componisten in so hohem Grade, dass ihm allein der Ruhm gilt in musikalischer Beziehung derjenige zu sein, welchem die hamburger Oper nicht nur ihren damaligen Ruf, sondern auch ihre bedeutungsvolle Stellung in der Geschichte der Musik überhaupt zu verdanken hat. Mit einer unerschöpflichen Erfindungskraft verband er eine solche Leichtigkeit der Production, dass bis 1717 fast kein Jahr verging in welchem nicht drei, vier, ja fünf neue Opern von ihm in Scene gingen. Es ist hierbei aber vor Allem auf einen Punkt aufmerksam zu machen, der schon für sich allein hinreichend ist, Keisers ausserordentliche Thätigkeit und ungewöhnliche Bedeutung auf diesem Gebiete zu erklären. Fast alle Operncomponisten der damaligen Zeit waren dies nur nebenbei, ihre amtliche Stellung und vorzugsweise ernsteste Thätigkeit galt der Kirchenmusik. Daher verwandten sie auf die weltliche Musik nur eine oberflächliche Mühe, die eben ausreichend war dem Publicum in Verbindung mit den übrigen Künsten der Bühne eine unterhaltende Zerstreuung zu gewähren. Dies zeigt sich sogar bei solchen Tonkünstlern welche selbst als Operncomponisten noch jetzt einen nicht geringen Ruf geniessen z. B. bei Lotti. Von diesem wird nicht nur geradezu erzählt dass er seinem Partiturabschreiber Schröter während seines Aufenthaltes zu Dresden (1718) überliess die meistentheils ausgelassenen Mittelstimmen beizufügen, sondern auch die Behandlung der Melodie, die so angenehm und lieblich sie sich auch immer darstellt, doch meist im Dreiachteltact dahin hüpfet und dem Inhalte der Textesworte und einer charakteristischen Färbung, wenig Rechnung trägt, ist ein

schlagender Beweis dafür. Nicht so bei Keiser. Von ihm kann man vielmehr das umgekehrte Verhältniss annehmen. Natürliche Neigung, Lebensstellung und Character, machten für ihn die Operncomposition zur Hauptaufgabe. So schuf er seine dramatischen Werke nicht als pflichtmässige oder zu angenehmer Zerstreuung unternommene Nebenarbeiten, sondern sein melodienreicher Geist, sein leicht bewegliches Gemüth, sein den Freuden des Lebens ohne Rückhalt sich hingebender Sinn, fanden eben im unmittelbaren lebendigsten Ausdruck aller unmittelbaren Regungen des vielbewegten Gemüthes ihre vollste Befriedigung. Liebe und Wein, Glanz und Pracht übten auf ihn eine unwiderstehliche Macht aus, der er, meist aber auch mit dem vollsten Selbstgeföhle, sich hingab. So wird erzählt dass er in den Concerten welche der damalige kaiserliche Gesandte Graf von Eckgh in den Jahren 1700 und 1701 veranstaltete, — Concerte die Alles übertrafen was bis dahin Hamburg in ähnlicher Beziehung je gesehen hatte, wo Fürsten sich einfanden, die bedeutendsten musikalischen Talente herangezogen wurden, und schliesslich die kostbarste Bewirthung mit ausgesuchten Speisen und seltenen Weinen stattfand, — Concerte deren theilweiser Direction der weiter unten mehrfach zu erwähnende, eben nicht allzubescheidene M a t t h e s o n sich rühmt, — sich „mehr als ein Cavalier, denn als ein Musikus“ aufgeführt habe. Als er dann bald darauf (1703) mit einem gewissen D r ü s i k e selbst die Pacht und Direction der Oper übernahm, ging es buchstäblich „in floribus.“ Keiser ging in „verbrämten Kleidern“ einher, und zwei Bediente die er sich hielt waren in Aurora-Livree gekleidet. Liebesavantüren, wobei ihn Neigung und Eifersucht, Zärtlichkeit und ungestüme Hitze, eben so leicht überkamen, wie der Wein „mit wenigem“ ihn überwältigte, spielten ebenfalls eine grosse Rolle dabei. Das führte denn freilich zu keinem sehr erfreulichen Ende. Der vortreffliche Notensetzer und lebenswürdige Flattergeist war unter solchen Umständen weder ein guter Wirth noch ein geschickter Rechenmeister, das Geld wollte nicht reichen, und die Herren Pächter machten im vierten Jahre ihrer Verwaltung (1707) (was seitdem noch Vielen beim Theater begegnet ist) Bankerott. Drüsike machte sich unsichtbar, und auch Keiser scheint eine Zeitlang von Hamburg abwesend gewesen zu sein. ⁴⁾ Gewiss ist, dass im nächstfolgenden Jahre (1708) keine Keiser-sche Oper auf dem hamburger Theater aufgeführt wurde. Aber Keisers unerschöpfliches Talent wusste bald die Mittel

zu finden um den liebgewonnenen vielleicht unentbehrlichen Comfort des Lebens wieder zu gewinnen. Nicht weniger als acht neue Opern brachte er 1709 und 1710 auf die Bühne, und er erlangte um so eher die alte Stellung wieder, als er sich um dieselbe Zeit mit Jungfrau Oldenburg, eines hamburger Rathsmusikanten Tochter von gutem, angesehenem Patriciergeschlecht, verheirathete.

Uebrigens ist Keiser in dieser Zeit keineswegs etwa ein alleinstehender Lebemann gewesen; im Gegentheil scheint ein bis zur grössten Ausschweifung und Frivolität gehender Lebensgenuss die Mehrzahl derer beseelt zu haben, die damals bei der Oper zu thun hatten. So wird ausdrücklich erzählt dass Graupner und Grönewald, von denen ersterer 1706 bis 1709 als Cembalist angestellt war, letzterer als Sänger und Virtuose auf dem Pantalon gerühmt wird, (Beide schrieben auch mehrere aber keine Epoche machende Opern für das hamburger Theater), — in jener für Keiser so wenig rühmlichen Zeit beim Durchbringen des Geldes redlich mitgeholfen, wovon denn „das liebe Frauenzimmer das grösste Theil gehabt habe.“ Wird doch schon von dem Mitbegründer des Operntheaters Reinike in letzterer Beziehung Verwandtes berichtet. 5)

Ueberhaupt ging es im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts bei der hamburger Opernbühne sehr lebendig zu, ein Umstand der sich schon daraus erklärt, dass die dabei beschäftigten bedeutenderen Personen sämmtlich in zum Theil sehr jugendlichem Alter standen. So stand Mattheson der in dieser Zeit als erster Sänger und nebenbei als Componist dabei thätig war in den ersten zwanziger Jahren, und der 1703 nach Hamburg gekommene Händel war noch jünger als dieser. (Mattheson war am 28. September 1681 in Hamburg, Händel am 24. Februar 1685 zu Halle geboren). Von besonderen Ausschweifungen dieser Beiden ist zwar nichts bekannt geworden, — wenigstens verwahrt sich Mattheson sehr dagegen dass er sich „debauches“ ergeben hätte, sein Geld sei damals darauf gegangen, aus löblicher Ehrbegierde; es klingt jedoch komisch wenn man dabei erfährt, dass ein Paar Reitpferde, schöne Kleider, die Kramer-Compagnie und der Rathskeller ihre Pflicht einhellig gefordert hätten. Der grosse Aufwand stand besonders damit in Verbindung dass nach Matthesons Angabe nach einander zwei Personen ihm gern einmal den reichsfreiherrlichen, das andre Mal den gräflichen Titel „auf italiänischem Fusse,“ erkaufte hätten; „wenn nur die Güter und Einkünfte mit dabei

auf dem Papier gestanden wären. Im Entwurfe des Patents zur letzteren Standeserhöhung nannte man ihn: Don Giovanni, Conte di Castamano.“ Wenn nun Mattheson als er im Alter dies erzählt, dazu sagt: *Oh! che proposito vano!* so wird man dies jedenfalls nur als eine Reflexion dieser spätern Zeit ansehen können, zumal Anzeichen genug vorhanden sind, dass er dem selbstbewussten Händel an gleicher Eigenschaft nichts nachgab. So geriethen sie in ihrer Thätigkeit als Musiker ziemlich hart an einander, obgleich sie anfangs im Allgemeinen gute Freunde gewesen zu sein scheinen. Mattheson war Händels erste genauere Bekanntschaft in Hamburg gewesen, und jener hatte bald Gelegenheit gehabt zu erfahren, dass der neue Ankömmling ein gründlich unterrichteter Contrapunktist und Orgelspieler war. Matthesons Vater nahm Händel gastfreundlich auf, er speiste meist bei ihm zu Mittag, und es kam zu einem lebhaften Austausch gegenseitiger musikalischer Kenntnisse und Erfahrungen, wobei denn auch gelegentlich einer gemeinschaftlichen Reise das Abkommen getroffen wurde, dass mit Rücksicht auf die besondere Virtuosität beider, Mattheson nur das Clavicembal, Händel nur die Orgel spielen sollte. 6) Aber Händel verstand, so sehr er auch zu trocknen Spässen geneigt war, keinen Spass wenn es sich gewissermassen um seine musikalische Ehre handelte. Freilich hatte er sich anfangs im Opernorchester zur zweiten Violine gestellt, und gethan als wenn er nicht auf fünf zählen könnte, das war aber nur geschehen um gelegentlich ganz anders hervorzutreten. Die Gelegenheit fand sich auch bald, als in Ermangelung eines Clavierspielers er sich bereden liess dessen Stelle zu vertreten, und plötzlich vor seinen erstaunten Kollegen den tüchtigen Musiker herauskehrte. Mit Mattheson hatte er aber bald eine dem weniger entsprechende Erfahrung zu machen. Händel hatte nemlich in dem Hause des damaligen grossbritannischen Gesandten im niedersächsischen Kreise Joh. von Wich den Clavirunterricht des Sohnes desselben übernommen. Es scheint damit aber gegangen zu sein, wie es aus leicht zu findenden Ursachen öfters begabten Künstlern mit dem Unterrichte geht, — er war nachlässig darin. Die Folge davon war, dass als im November 1704 Mattheson als Hofmeister in's Haus kam, ihm auch die bisherige Thätigkeit Händels übertragen wurde. Das ärgerte Händel, und als bald darauf Mattheson ihm abermaligen Anstoss gab, kam es zu jener vielerzählten Duellscene auf offenem Markte, über welche Matthesons eigenen Bericht zu

hören um so angemessener ist, als noch immer die völlig unbegründete Sage geht, die Veranlassung des Streites sei eine contrapunktische Frage gewesen, und Händel dabei nur dadurch gerettet worden, dass er (aus Furcht) eine Partitur unter die Weste gesteckt hatte. Hiergegen erzählt nun Mattheson selbst Folgendes:

„Am 5. December 1704, da meine dritte Oper Cleopatra aufgeführt wurde, und Händel beim Claviercembal sass, entstand ein Missverständniss, wie solches bei jungen Leuten, die mit aller Macht und wenigem Bedacht, nach Ehren streben, nichts neues ist. Ich dirigirte, als Componist, und stellte zugleich den Antonius vor, der sich, wohl eine halbe Stunde vor dem Beschlusse des Schauspiels entleibt. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Action in's Orchester zu gehen, und das Uebrige selbst zu accompagniren, welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein anderer, thun kann; es wurde mir aber dieses Mal verweigert. Darüber geriethen wir, durch einige Anhetzer, im Ausgange aus der Oper, auf öffentlichem Markte, bei einer Menge Zuschauer, in einen Zweikampf, welcher für uns Beide sehr unglücklich hätte ablaufen können, wenn es Gottes Führung nicht so gnädig gefügt, dass mir die Klinge, im Stossen auf einen breiten, metallenen Rockknopf des Gegners, zersprungen wäre. Es geschah also kein sonderlicher Schade, und wir wurden, durch Vermittelung eines der ansehnlichsten Rathsherren in Hamburg, wie auch der damaligen Opernpächter (Keiser und Drüsike) bald wieder vertragen; da ich denn desselben Tags, nemlich den 30. December, die Ehre hatte, Händeln bei mir zu bewirthen, wonächst wir Beide, auf den Abend, der Probe von seiner Almira beiwohnten, und bessere Freunde wurden als vorhin. Syrachs Worte cap. 22 trafen also hier ein: Wenn du gleich ein Schwert zücktest über deinen Freund, so machst du es nicht so böse (als mit Schmähen). Denn ihr könnet wohl wieder Freunde werden, wenn du ihn nicht meidest, und redest mit ihm.“

In der That scheint auch das gute Einvernehmen zwischen Beiden nicht weiter gestört worden zu sein, bis Händel Gelegenheit fand (1709) nach Italien zu gehen, von welcher Zeit an von einer genaueren persönlichen Verbindung mit Mattheson nicht mehr die Rede ist; wie sich denn auch letzterer späterhin (1740) darüber beklagt, dass er trotz Versprechungen und Mahnbriefen von Händel selbst nichts über dessen Biographie habe erhalten können, und dabei die nicht gerade wohlmeinende Bemerkung macht: „Man hat mir im

Vertrauen, melden wollen, es trachte dieser weltberühmte Mann so fleissig nach der Auflösung eines gewissen canonis clausi, der sich anfängt: Frangit Deus omne superbum etc. dass er alles andere darüber aus den Augen setzet.“ 7). Es wäre jedoch Mattheson nicht sehr zu verdenken, dass er über Händels Missachtung seiner Bitten etwas erbittert wurde, wenn es sich in Betreff der theatralischen Compositionen in denen sich letzterer zu Hamburg versuchte, wirklich so verhält wie der sonst durchaus ehrliche Mattheson mittheilt, und der ganzen Sachlage und den vorliegenden unleugbaren Thatsachen nach, auch als viel gewisser sich herausstellt, als nach den bisher beliebten Erzählungen vermuthet werden könnte. Man begeht nemlich gewöhnlich den Irrthum wenn ja von der deutschen Oper zu Hamburg die Rede ist, Händel und Keiser so mir nichts dir nichts neben einander zu citiren; ja es geht gar so weit dass hier und da Händeln gar ein ganz besonders reformirender, für diese Oper wirksamer Einfluss zugeschrieben wird. Dies ist völlig unrichtig. Keiser war nicht allein viel früher, sondern von vorn herein mit einem Talent und in einer Vollendung als Operncomponist aufgetreten, dass ihm nicht nur allein gebührt was der Hamburger Oper besonders Gutes nachgesagt werden kann, sondern dass sich bei genauerer Betrachtung auch ergibt, dass er es durch seine Werke vorzugsweise gewesen, durch den der noch sehr rohe Diamant den Händel nach Hamburg mitbrachte, den ersten Schliff erhielt. Als dieser nach Hamburg kam setzte er „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten,“ und als er seine erste Oper Almira (die am 8. Januar 1705 die erste Aufführung erlebte), in Musik setzte wusste er nicht so recht aus noch ein damit. Er habe, meint Mattheson, da er fast nichts gewusst als lauter regelmässige Fugen zu machen, und da ihm die Imitationen so neu wie eine fremde Sprache waren, ihm daher auch eben so sauer wurden, seine allererste Oper scenenweise zu ihm (Mattheson) gebracht und alle Abend seine (Matthesons) Gedanken darüber vernehmen wollen. Den Pedanten zu verbergen habe ihm grosse Mühe gekostet. — Das mag, wie gesagt, ganz wahr sein; zumal wenn man dazu nimmt, dass die wenigen Opern, die Händel noch für das hamburger Theater in den nächsten Jahren schrieb, sogar weniger ansprachen, als die Almira, selbst diese aber zwei Jahre später durch

Keiser der sie nochmals componirt hatte, in den Hintergrund gestellt wurde. Wenn aber Mattheson bei der obigen Erzählung hinzufügt: „hierüber darf sich Niemand wundern, ich lernte von ihm wie er von mir, docendo enim discimus,“ — so stellt er seinen günstigen Einfluss wohl einseitiger Weise zu hoch. Denn wurde Händel, wie er anderwärts angiebt, durch die hohe Schule der Oper bald ganz anders zugestutzt, so mögen wohl die zahlreichen, fortwährend aufgeführten Werke Keisers hieran den meisten Antheil gehabt haben. Einen Beleg dafür giebt zunächst z. B. die im musikalischen Anhang mitgetheilte meisterhafte Alt-Aria aus la forza della Virtù aus dem Jahre 1700, den besten und allein völlig ausreichenden Beweis aber enthält die Partitur der Händelschen *Almira* selbst. Die Arien, besonders die deutschen Arien derselben sind so durchaus nach Keiserschen Vorbildern gemacht, dass man einzelne derselben geradezu für Copien der letzteren ansehen kann. Sie haben gar nichts Originelles an sich, und zeigen deutlich wie Händel in der ersten Zeit seiner dramatischen Thätigkeit die Keisersche Schule sich aneignete, und anfänglich ihr völlig unterthan war.

Späterhin mag Italien und der intime Umgang mit Stefani vielfach förderlich auf Händel eingewirkt haben. Dies gehört aber nicht weiter hierher, wo nur von dem Verhältniss zwischen Händel und Keiser die Rede sein kann. Ersterer konnte von diesem viel lernen und hat viel von ihm gelernt, während Keiser, der überdies sehr wohl wusste worin seine Stärke bestand, und sich um Andre wenig kümmerte für seine Arbeiter von jenem nichts lernen konnte.

Für Keiser waren ganz andre Dinge von Wichtigkeit und Bedeutung, und hierzu ist wohl insonderheit der Umstand zu rechnen, dass gerade in dieser ersten üppigsten Blüthezeit seines Schaffens bei der hamburger Bühne, die in jeder Beziehung erste deutsche Sängerin, deren Jugend und Lebenswürdigkeit, Schönheit und reizender Gesang die Zuhörer in Entzücken versetzte, ebendort auf der Bühne glänzte. Demoiselle Conradi (auch wohl: die Conradine, genannt), Tochter eines Barbiers aus Dresden, war bei der Oper in Hamburg vom Jahre 1700 bis 1709 angestellt. Mit grossen persönlichen Vorzügen verband sie eine ungemein angenehme Stimme vom tiefen a bis in's hohe d, und überdies ein treffliches Spiel. Mattheson nennt sie neben der Faustina, und bemerkt dabei dass grosse Sängerinnen wie diese und die

Conradi auch stets einen Hasse und Keiser machten. Viel gelernt hatte sie in musikalischer Beziehung allerdings nicht, und Mattheson, der berichtet dass er ihr Jahrelang die Rollen einstudirt habe, bemerkt dass da sie kaum eine Note singen konnte, ihr alles durch Vorsingen beigebracht werden musste. Dies sei eben keine leichte Arbeit gewesen, [doch habe sie sehr schnell gefasst. Ist schon dies Alles Zeugniß dafür dass sie Aussergewöhnliches leistete, so kommt hierzu noch besonders der Umstand, dass die grossen Sopranparthien die Keiser für sie schrieb den unzweideutigsten Beweis dafür geben, dass sie eine eben so biegsame als leicht ansprechende Stimme gehabt haben muss. So findet sich u. A. in einer damals gegebenen Oper von ihm eine grosse Scene an deren Schluss eine reich verzierte Arie vom tiefen a bis in's hohe c geht, und worin letzteres mehrere Male frisch angesetzt werden muss; das wird so leicht keine zweite zu singen im Stande sein; die hier und da anzutreffende Ansicht aber dass die Componisten damals wohl so geschrieben haben, der Gesang aber erbärmlich gewesen sei, ist geradezu abgeschmackt und bedarf für den, der nur einigermaßen verständig ist, selbst wenn er nichts von der damaligen Ausbildung der Gesangkunst weiss, nicht erst der Widerlegung. Auch drang der Conradi Ruhm bald über die Grenzen Hamburgs hinaus, und zweimal finden wir sie als Gästin in Berlin, um bei der Aufführung von Festspielen mitzuwirken. 8) Endlich wurde sie dem Theater gänzlich entführt; ein Graf Gruczewski verliebte sich in sie, die eheliche Verbindung erfolgte 1711, und damit war ihre Laufbahn als öffentliche Sängerin geschlossen. Späterhin findet sie sich noch einmal als Gräfin Gruczewska bei Besser erwähnt, aber nur gelegentlich der Mittheilung eines Gedichtes welches dieser Poet auf sie gemacht hatte als er sie in Berlin kennen gelernt. Dies Gedicht bezieht sich auf die Vorstellung der Venus in dem Besserschen Stück „Der Sieg der Schönheit,“ und ist zwar sehr, sehr mittelmässig, da es aber wohl ziemlich unter die ersten gehören mag welche deutschen Sängerinnen zu Ehren gemacht worden sind, und damals überdies die Sitte galt allerhand Lobgedichte seinen eigenen Werken vorandrukken zu lassen, so dass aus der Unzahl solcher Productionen die damals gedruckte Noten- und musikalische Werke enthalten, doch eines als Probe mitzutheilen wäre, so wird es um so eher Entschuldigung finden, wenn wir der Dame den Vorzug geben; zumal hinzugefügt werden kann, dass der dichterische Werth der

übrigen wahrlich nicht höher anzuschlagen ist. So singt denn Besser:

„Die Venus die vorhin so dankbar sich erwiesen,
 Als Paris ihr den Ruhm der Schönheit beigelegt:
 Fand sich nicht weniger in dem Ballet gepriesen,
 Das von der Schönheit Sieg den stolzen Namen trägt.
 Sie sprach: für diese Schrift will ich den Dichter lohnen;
 Er soll dem Paris gleich, der Schönsten Meister sein:
 Er wähle, was er will: nur schon' er Thron und Kronen;
 Sonst alles Uebrige räum' ich ihm willig ein.
 Der Dichter höchst bestürzt, ob dem so grossen Glücke,
 Das ihn der Venus Huld zu würdigen begehrt:
 Sprach zu ihr: Königin, ich bin nicht deiner Blicke
 Und minder eines Lohns von solcher Hoheit werth.
 Du weisst, wie wenig sich, mein Herz bei dir erkühne;
 Doch soll ich Meister sein, von einer in der Welt,
 Die deiner Schönheit gleicht, an Reiz, Gestalt und Miene:
 So sei es, die dich jüngst so herrlich vorgestellt:
 So sei es, bitt ich dich, die schöne Conrachine.“

Neben der Conradi werden noch die Damen Schöber und Rischmüller als tüchtige Sängerinnen, unter den Männern aber der 1700 eingetretene Johann Conrad Dreyer als ein tüchtiger, begabter und auch hinsichtlich seines Characters sehr lobenswerther Tenorist genannt. Er blieb bis 1713 beim Theater. Viel früher dagegen war Mattheson von der Bühne abgetreten. Die von ihm selbst mitgetheilten ausführlichen Nachrichten über seine Lebensgeschichte finden sich im Wesentlichen so oft erzählt, dass es überflüssig wäre auf dieselben hier in extenso einzugehen, zumal Mattheson bei allem Talent und der universalen Bildung die er sich durch sorgfältige Erziehung und nie ruhenden Fleiss angeeignet hatte, als eigentlicher Tonkünstler doch eine nur geringfügige Bedeutung einnimmt, während seine kritische Thätigkeit und theoretische Bedeutung als der späteren Zeit der hamburger Bühne angehörend, erst weiter unten zur Sprache kommen kann. Wir begnügen uns daher aus seinen Mittheilungen Einiges herauszuheben was für die damalige Zeit characteristisch ist, ohne das Lob was sich Mattheson ertheilt, so ganz unbedingt für vollkommen berechtigt anzuerkennen. Nachdem Mattheson erzählt dass er vom siebenten Jahre an in allen Richtungen der Musik unterrichtet worden, fährt er fort:

„Nachdem er (M.) sich bei so zartem Alter, 1690, mit einer umfänglichen, hellen und lieblichen Discantstimme, auch selbsteigener Composition, wie sie denn gewesen sein mag, und von seiner Jugend gefordert werden möchte, in verschiedenen Kirchen, anbei gar oft im Orgelspielen (unge-

achtet die Füße das Pedal noch nicht erreichen konnten) als ein neunjähriger Knabe hören liess; auch sodann, in besonders - angestellten Concerten, sich selber, bei seinem Singen, alles Vorgelegte mit dem Generalbass accompagnirte; imgleichen schon damals (wenn er aus der Schule kam) einiges schönes und vornehmes Frauenzimmer unterrichtete; gefiel er dem Herrn Gerhard Schott dermassen, dass dieser den Knaben an's Theater brachte, und bis an sein Ende (1702) mit grossem Nutzen gebrauchte. Nach der Zeit setzte unser Mattheson seine theatralischen Uebungen noch bis 1705 fort, zusammen ganzer funfzehn Jahre, ins vierundzwanzigste seines Alters, und stellte, die letzten sieben oder acht Jahre über, fast immer die Hauptperson vor: nicht ohne allgemeinen und grossen Beifall der Zuschauer.“ Diesen grossen Beifall motivirt er durch sein überaus natürliches Spiel. So habe er 1704 bei der Darstellung des Antonius in der von ihm componirten Cleopatra die Selbstentleibung desselben so natürlich nachgeahmt „dass die Zuschauer ein lautes Geschrei erhoben,“ gleich wie solches zwei Jahre früher „bei des Mutius Scävola Handbrand, nicht ohne allgemeinen doch bald gestilltes Entsetzen geschehen war.“ Solcher Erfolg sei denn nicht ohne allerhand Aerger neidischer Leute geblieben, und es sei in Folge dessen mehrere Male zu Duellen gekommen, deren eins auch wirklich mit der Verwundung des Gegners endete. Abgesehen nun von der Anerkennung, welche einer so übermässig natürlichen Action doch nur in beschränkter Weise zugesprochen werden kann, ist jedoch in Betreff der letzteren Streitigkeiten zu erwägen, dass Mattheson's besondere Bildung und vielseitiger Verkehr mit den vornehmsten Personen viel dazu beigetragen haben mögen, seine Beziehung zu andern Musikern öfters unangenehm zu machen; denn eingenommen von sich war er hinlänglich um in jugendlichem Selbstgefühl seine Vorzüge andre bitter empfinden zu lassen. Daher ist denn auch Keisers spöttische Bemerkung, wenn er ihn „die weisse Cravatte“ nannte, wohl weniger in Matthesons Sinn als eine eifersüchtige Anspielung auf reinlichere Wäsche, als vielmehr auf dessen Sucht den Feinen zu spielen, zu deuten. Als bemerkenswerth sei übrigens noch angeführt, dass Mattheson kurz vor dem Stimmwechsel, 1696 und 1697 in Kiel Frauenzimmerrollen dargestellt hat. Nach 1705 ward er zunächst Secretair bei Herrn v. Wich.

Nehmen wir zu diesen bedeutenden musikalischen Kräften noch hinzu, dass auch unter den blossen Orchester-

Mitgliedern sehr tüchtige Leute anzutreffen waren (u. A. wahrscheinlich auch der treffliche Violinist Reinwald), so sieht man vollständig ein, dass es einem guten Operncomponisten nicht an einer entsprechenden Aufführung fehlen konnte, und in dieser Beziehung war demnach Keiser recht gut bestellt. Wäre es nur mit den Dichtern eben so gewesen! Aber es ist nur allzubekannt wie trübseliger Natur fast alle Operntexte waren, welche die zahlreichen Dichter der damaligen Zeit anfertigten. Allerdings betrachtete man gerade in dieser Periode die Oper als den Gipfelpunkt nicht nur der dramatischen, sondern aller Künste, aber eben hierin lag schon ein wesentlicher Grund für konfuse nach keiner Richtung hin etwas wahrhaft Erspriessliches bietende Productionen. Man höre nur die Beschreibung der Erfordernisse eines guten Operndichters, wie sie der bekannte, damals recht beliebte Dichter U. v. König in der Vorrede seiner theatralischen Gedichte (1716) des Näheren angiebt. Er sagt:

„Wenn ein Schauspiel die stärkste und schwerste Sache in der Poesie, weil sich alles dasjenige was nur in den übrigen Arten der Gedichte vorkommen kann, in einem Circul vereinigt, so kann man eine Opera füglich das Meisterstück der Dichtkunst nennen; indem wir daselbst neben den schönsten und niedlichsten Figuren der Redekunst, allerhand Sittenlehren, Lobeserhebungen, Staats- und Liebesregeln, heroische Unternehmungen, Briefe, Liebeserklärungen, Verweise, fröhliche und klägliche Erzählungen, Gleichnisse, Spruchreden, mancherlei Beschreibungen, Klagen, Belohnungen der Tugend, Bestrafungen der Laster und hundert andre Materien von allen und jeden menschlichen Zufällen finden. Welches jedoch in Betrachtung des Folgenden noch etwas leichtes, da der Poet die Kennzeichen einer jeden Gemüthsbewegung mit so nachdrücklichen Worten auszubilden suchen muss, als es die Eigenschaft selbiger Passion erfordert, da er auf die eingeschränkte Zeit einer theatralischen Vorstellung, auf die Beibehaltung oder wenigstens wahrscheinliche Erdichtung aller Umstände, auf eine geschickte Eintheilung der Abhandlungen und Auftritte, auf das Decorum um die absurda comica zu vermeiden, auf die Gebräuche des Alterthums bei allen vorkommenden Gelegenheiten, als: Verlöbnissen, Friedensverträgen, Leichenbegängnissen, Opferceremonien und dergl., und endlich bei dem Beschluss auf eine angenehme und unverhoffte Auflösung der Verwirrung zu denken: welches alles eine Opera mit

andern Lust- und Trauerspielen gemein, dieses aber noch darüber hat, dass der Erfinder sich um die Veränderungen und Auszierungen des Schauplatzes, prächtige Aufzüge, Illuminationen, allerlei Maschinen, Einführungen wohl aussonnener Tänze und bei Geburtstagen, Krönungen, Vermählungen und andern Ehrenfesten hoher Häupter, um eine ungezwungene Zueignung und Verknüpfung des Prologi und Epilogi mit dem Inhalte der Oper selbst zu bekümmern. Vornehmlich aber wird ein verständiger Verfasser neben den Regeln der Schaubühne auch sein Absehen auf die Musik haben, da man den Componisten in der Abwechslung sowohl des metri als des Inhalts der Arien, Anlass zu einer galanten, affectuösen, oder sonst einer sonderbaren Invention, und hin und wieder Gelegenheit zu ganzen vollstimmigen Chören geben muss. Wobei überdies die Geschicklichkeit eines jeden Acteurs genau zu erforschen, um ihm solche Affecten zuzueignen, die er am glücklichsten herauszubringen vermögend, da dann die sogenannten stummen Actionen die schwersten, aber auch die allerschönsten sind; und wer sich nur die Mühe nehmen will eine Opera zu schreiben, wird wegen des Componisten, der Acteurs, der Arbeitsleute und der Aufführung selbst noch unzählige Schwierigkeiten finden, die er sich zuvor nimmermehr vorgestellt.“

Aus dieser treffenden und erschöpfenden Auseinandersetzung der damals an eine Oper gemachten Ansprüche geht vor Allem hervor, dass dabei von den vorzugsweise zu beachtenden Erfordernissen eines musikalischen Dramas so gut wie gar nicht die Rede war. Es galt vor Allem Stoffe zu finden die, man ist versucht zu sagen: zu Excessen aller Art, die beste Gelegenheit darboten, und hierzu fand man namentlich die Mythen und die Geschichte der Alten geeignet. An einen eigentlich künstlerischen Plan dachte man so gut wie gar nicht, es kam nur auf das Viele Nebeneinander an. Leidenschaften aller Art, ein Wirrwar völlig unmotivirter Liebesintriguen, die höchste langweiligste Tugend und das abgeschmackteste Laster, die trockenste Moral und die gemeinste Zote, das Alles lief wild durch einander. Eine komische Oper gab es so wenig wie eine tragische; es war allgemeine Regel dass die ihrem Inhalte nach dem Zuschauer meist ganz fern liegenden Stücke, mochte es gehen wie es wollte, ein gutes Ende haben mussten, und damit für die grössere Klasse derer gesorgt werde, welche recht gründlich amüsirt werden wollten, schob man in die an sich

ernstesten Piecen lustige Personen meist auf die ungeschickteste Art hinein, die, nicht selten in gut hamburgischer Mundart wahrhaft schandbare Lieder sangen. Dies Alles aber mit möglichstem Prachtaufwande, Verwandlungen, Maschinen und Tänzen, zumal bei den eigentlichen Festoperen. Will man jedoch durchaus noch eine Eintheilung dieser Opern auffinden so ist die einzig mögliche die in eigentliche Opern und Schäferspiele, — aber der Unterschied ist ein durchaus unwesentlicher, während überdies die Zahl der letzteren verhältnissmässig äusserst unbedeutend ist.

Es könnte nun nach dieser Auseinandersetzung scheinen, als wäre damit genug über den an sich höchst unerfreulichen Inhalt und die Beschaffenheit der deutschen Originaltexte dieser Zeit gesagt, dies ist jedoch nicht der Fall. Einmal gehörte es sich überhaupt nicht, einen doch jedenfalls für die volle Erkenntniss der Sache sehr wesentlichen Gegenstand mit einer abstrahirten Schilderung abzumachen, sodann aber fehlt es auch in der eigentlichen Literaturgeschichte an einer eingehenderen Darstellung auf die verwiesen werden könnte. Endlich aber, und das ist das Interessanteste, lassen sich anfangs sehr deutlich zwei einander entgegengesetzte Richtungen unterscheiden, von denen die gesündere jedoch völlig unterlag. Diese Richtungen sind einerseits durch den vielgenannten Licentiaten P o s t e l und seine nächsten Nachfolger, — andererseits durch den kaum dem Namen nach bekannten B r e s s a n d repräsentirt. Wenden wir uns zu nächst dem Ersteren zu.

C h r i s t i a n H e i n r i c h P o s t e l, geb. 1658 zu Freiburg, gestorb. 1705 in Hamburg, ein gelehrter Mann der viele Sprachen verstand, ein gewisses leichtproducirendes Talent besass, und den eigenthümlichen Einfall hatte, wo möglich durch Vereinigung der Eigenthümlichkeit aller berühmten älteren und neueren Dichter etwas ganz absonderlich Vortreffliches zu schaffen, lieferte von 1688 bis 1702 für die hamburger Bühne eine Reihe von Operntexten in deren wunderbar unnatürlicher Behandlung er wirklich Ausserordentliches leistete. Schon die Einleitungen dazu zeigen, dass man es mit einem eigenthümlichen Gesellen dem es mit der Anfertigung solcher Singspiele bitterer Ernst war, zu thun hat. Während fast sämtliche Textbücher der gleichzeitigen Opern nach dem Muster der italiänischen, ausser der Personen-Maschinen-Verwandlungen- und Tänzeangabe, gewöhnlich nur eine kurze Auseinandersetzung des Inhaltes auch wohl der Quelle des nachfolgenden Stückes enthalten, allenfalls

mit dieser oder jener historischen oder, wie man jetzt sagen würde ästhetischen Bemerkung verknüpft; schickt Postel fast regelmässig die gelehrtesten Abhandlungen voraus, die nicht selten zwanzig und mehr enggedruckte Quartseiten anfüllen. Es ist völlig unglaublich was er den Opernfreunden zu ihren Genüssen für Bürden auferlegte, die sie freilich durch einfaches Ueberschlagen glücklich abwenden konnten. Ueberhäufung von griechischen, lateinischen, französischen, italiänischen, englischen, auch wohl spanischen, holländischen etc. Citaten, ist dabei an der Tagesordnung. Sein erstes Stück, aus dem Italiänischen (Alexander in Sidon), ist hierin noch nicht sehr auffallend, und die Versicherung das Stück zeige „wie in einem Spiegel die Schönheit der Tugend und die Abscheulichkeit der Laster“ ist, wie aus der bisherigen Darstellung hervorgeht, eben auch nicht originell; schon beim zweiten, ebenfalls nach einem italiänischen Original bearbeiteten aber (Xerxes in Abidus. 1689), bemerkt er, dass er es frei behandelt, und dem genio loci gemäss mit „honnetes Plaisanterien“ versehen habe. Nun haben wir zwar bereits gesehen dass diesem letzteren schon bald bei Beginn der Singspiele nach Kräften Genüge geleistet worden war, Postel aber ging doch noch einen Schritt weiter, und brachte zum ersten Male auch Lieder in hamburgischer Mundart hinein, wie sie auf die Gassen und in die Kneipe nicht aber auf die Bühne gehörten. 9) Aber man vertrug eine Portion Derbheit und Gemeinheit die in Staunen setzen. In dem Stücke finden sich Scherze wie der folgende:

„O! dass dich der Mücken ihr Brummen und Toben

Unten und oben,

Ja dass dich der Flöh ihr verdriesslicher Zorn,

Hinten und vorn,

Bei lang und kurzen Tagen

Müss unaufhörlich plagen.“

Und der Quacksalber Elverus singt ein Lied welches anfängt:

„In dem edlen Würmer - Orden

Hat der Liebeswurm den Preis,

Mancher ist es inne worden

Oftmals eh' er's selber weiss,

In der Liebe Pelz und Futter

Wächst der Würmer Gröss - Frau - Mutter.“

In der grossmüthigen Thalestris aber schon (1690) fängt Postel an sich in seiner vollen Blüthe zu zeigen; die Vorrede lässt sich des Weiteren über die Amazonen „die allertapfersten und niemals genug gepriesenen“ aus, dann folgt eine „poetische Zuschrift an das hamburgische Frauenzimmer,“

eine Captatio benevolentiae in Alexandrinern — fünf Seiten lang — aus der z. B. die nachstehenden Zeilen auf die jetzigen Hamburgerinnen schwerlich den gewünschten Eindruck machen würden:

„Ihr hegt die Schönheit selbst in schwarz und blauen Lichtern,
Wer diesem G'anz entweicht muss jenem dienstbar sein,
Die Liebe weiss ihr Gift mit diesen Anmuths - Trichtern
Als wie durch Zucker - Röhre der Brust zu flössen ein.“

Das Stück selbst fängt sofort mit folgender Arie an:

„Komm Aurora zeige dich,
Zeige dich der Erden,
Schling die Perlen - Mutter - Locken
In ein Band von Scharlach ein,
Lass die Lilien - Silber - Flocken
Mit Hymeth benectart sein.“

Diese Sprache behält er nun bei, nur dass Bombast und Zole gelegentlich noch einen höheren, ja den möglich höchsten Grad erreichen, und die Vorreden dann und wann ebenfalls in ein Extrem gehen dessen Zweck in Betreff des Stückes gar nicht einzusehen ist, so dass man annehmen muss, sie seien nur aus ungeschicktester Ostentationssucht geschrieben. Einen amüsanten Beleg für letztere Behauptung giebt u. A. die Vorrede zu dem jämmerlichen Schäferspiel *Venus und Adonis* (1697), in welcher dem Leser auseinandergesetzt wird, dass die Fabel vom Adonis „nicht so zu verstehen sei, als wäre so einmal eine Göttin vom Himmel gestiegen und hätte mit einem glattmäuligen Schäferknecht ihre Courtoisie getrieben, und wie der vom wilden Schwein umgebracht, hätte sie wie eine alte Hure geheulet und geweinet. Wenn man aber die Sache tiefer und vernünftiger einsieht, verhält sich die Sache ganz anders. Denn unter dem Adonis, dessen Name aus dem Hebräischen unstreitig herrühret (wie Voss. de Idol. Lib. 2. c. 4. u. Stanley. Phil. Orient. L. 1. S. 2. c. 35. beweisen) ist nichts anderes als die Sonne zu verstehen. — Venus aber hat allezeit bei den Morgenländern (von denen dieser Gottesdienst auf die Griechen gekommen) entweder den Mond oder den Venusstern, oder auch den obersten Theil des Erdkreises bedeutet. Voss. cit. loc. Macrobian. Saturn. l. 1. c. 21. Wenn nun die Alten sagen, Venus habe den Adonis geliebt, wird dadurch nichts anderes als die Nothwendigkeit der Sonnenstrahlen zu der Fruchtbarkeit des Erdbodens verstanden, davon Virgil. Georg. l. 2.“ Der Tod des Geliebten soll nun ferner den Eintritt des Winters, „wenn die Sonne die Erde gleichsam verlässt,“ bedeuten; da traure denn die Erde in häufigen Regen und Ungewittern

(Thränen und Seufzern). Der Winter wird „unter dem wilden Schwein vorgestellt.“ Am Schlusse dieser Dissertation giebt Postel als seinen Zweck ausdrücklich an: „nicht so sehr auf die Galanterien der Venus und des Adonis als auf die darunter verborgenen Geheimnisse der Natur und sonderliche Manier der Alten dieselben vorzubringen, zu reflectiren.“ Von diesen angeblichen Reflexionen findet sich aber in dem Stück selbst nicht die geringste Spur; es ist die plumpeste Bona-fide-Bearbeitung der bekannten Fabel, die man sich denken kann. Es findet sich jedoch darin ein lustiges in seinen musikalischen Vergleichen originelles Lied, dessen naive Beziehungen für die Musiker und Männer überhaupt, viel Erheiterndes gehabt haben mögen, wenn auch die weiblichen Zuhörer kaum sehr erbaut davon gewesen sein können. Es mag denn auch hier seine Stelle finden: Der Schäfer Gelon singt:

„Ein Mädchen und ein Orgelwerk
Nachdem ich's mit Verstand bemerk,
Die gleichen sich in Vielen;
Denn Beide muss man mit Bedacht
Wie schon von Alters hergebracht
Befingern und bespielen.“

„Ein glatt Clavier von Elfenbein
Das muss bei allen Beiden sein,
Ein gut Pedal ingleichen;
Die Windlad ist der Grund zum Spiel
Dazu ein wohlversehn Ventil
Dadurch kein Wind kann streichen.“

„Von Pfeifen giebt es mancherlei,
Mixtur, Posaun, Gedakt, Schalmey,
Mit Flöten und mit Schnarren;
Die eine klingt nur wenn man will,
Die andre brummt ohn' Maass und Ziel,
Und machen Beide Narren.“

„Das Heulen, gut' und böser Wind',
Mi contra fa, die falsche Quint',
Register, Klappen, Thüren;
Und was nach beidem Handwerk schmeckt
Wo Vorwitz sonst die Nas' hinsteckt,
Die mag ich nicht berühren.“

Solch klobiger Scherz ist aber noch wahrhaft attisch im Vergleich mit anderen. So kommen in der von demselben Verfasser herrührenden Ariadne (1691) die „sich sehr wohl bezahlt gemacht und viel Beifall gefunden,“ Scheerenschleifer vor, deren gemeines Wesen späterhin von Mattheson der die eben mitgetheilte Bemerkung giebt, als abschreckendes Muster angeführt wird. Da heisst es u. A.:

„Der König schleifet seinen Rath,
Der Rath die armen Schreiber,
Und wenn man nichts zu schleifen hat,
So schleifet man die Weiber.“

und weiterhin:

„Lasst euch schleifen, lasst euch schleifen,
Keiner von euch Allen
Ist ohne Schleifen, Wetzen, Drehen,
Bei den Jungfern wohl gesehen.“

Das seiner Zeit berühmteste Werk Postel's war die Bearbeitung der *Iphigenie* (in Aulis) des Euripides (1699). Er selbst giebt an, dass sein vornehmster Zweck dabei gewesen, „zu weisen, wie man die köstlichen Erfindungen der Alten wiederum zu unsern Zeiten gebrauchen könne,“ und hat zu diesem Behuf nach dem damaligen Geschmack, der nicht Liebesepisoden genug haben konnte, und oft genug vier Hochzeiten auf einmal verträgt, noch eine Liebesintrigue zwischen Achilles und der Deidamia, so wie Thersites als komische Figur (Lustigmacher) hinzugefügt. Dieses Stück galt lange für musterhaft, und es wird hinlänglich genügen den damaligen Geschmack zu charakterisiren wenn eine Stelle daraus mitgetheilt wird, die von Postel's bewunderndem Nachahmer *Hunold* ausdrücklich als poetisches Vorbild citirt wird. Als *Clytemnestra* hört, dass *Iphigenie* dem Tode geweiht sei, bricht sie in die Worte aus:

„O Abgrund thu' dich auf!
Entschliesse deinen Flammen-Rachen,
Dass ich selbst Cerberus mitleidig machen,
Und Ceres Tochter mich anblicken kann.
Ich weiss, sie trägt barmherzig's Grauen,
Mich lammerreiche zu beschauen,
Ihr Thränen hemmet euren Lauf,
Verändert euch in wolkenreichen Dunst,
Und brütet aus des Donners Keil und Brunst,
Um Griechenland sammt Troja zu zerschmettern.
Ihr Augen werdet Blut-Kometen,
Ihr Wangen sollt Vesuv und Aetna sein,
Mit Schwefel und mit Pech zu tödten,
Der den verdammten Mord geht ein.
Auf Lāda, lass dein Buhle mich vergöttern,
Dass man von Agamemnon könne sagen:
Ihn schlug der Blitz der Typhon hat erschlagen.“

Hieran möge die Nonplusultra-Arie des in die *Iphigenie* verliebten *Anaximenes* sich anreihen:

„Mein entzündetes Verlangen
Löscht der Schnee der schönsten Wangen,
Heilt der Lippen Blut-Rubin.
An den Augen von Saphiren,

Kann ich Süd- und Nordstern spüren,
 Die mich aus dem Sturm entzieh'n.
 Doch müssen mich ferner nicht dräuen zu tödten,
 Der güldenen Haare geflochtne Kometen!“

Allerdings finden sich hier und da Arien welche weniger krankhaft bombastisch ausgefallen sind, jedoch muss man sich hüten hierbei Postel und seinen Nachahmern ein allzugrosses Verdienst beizumessen, denn gerade diese sind vermöge ihrer zahllosen italiänischen Vorbilder am allerwenigsten als original zu betrachten. Die Hauptaufgabe lag vielmehr für den Dichter als solchen vorzugsweise in den freien gereimten Versen, in welchen die Handlung selbst ausgesprochen wurde, während die lyrischen Stellen, wo die Arie eintrat, zwar wegen des in musikalischer Beziehung sehr wünschenswerthen Wechsels des Metrums, einige Sorgfalt erforderten, sonst aber nicht für den Dichter sondern den Componisten die Hauptaufgabe bildeten. Es wird dies gleich noch näher zur Sprache kommen; zunächst galt es nur im Allgemeinen für die richtige Beurtheilung Postel's diesen wichtigen Punkt hervorgehoben zu haben. Charakterisirt ist er oft genug worden, und bei seinen handgreiflichen Eigenschaften gehört dazu auch kaum mehr als die Bildung eines Primaners, um es in der Hauptsache zu treffen; nur wollen wir nicht mit gar zu grossem Hochmuth auf ihn herabsehen, denn die eigene Gegenwart bietet mehr als einen beschämenden Vergleichungspunkt. Oder ist etwa die Diction in vielen Gedichten K. Beck's u. A. verhältnissmässig wahrer und natürlicher?

Doch es ist hier der Ort auf das Verhältniss des Recitativs zur Arie näher einzugehen. Während eigentlich schon von 1678 an, mit dem Laufe der Zeit aber eher noch in erhöhtem Grade, der Operntext mit der geringsten Rücksicht auf seine musikalische Eigenschaft gewählt wurde, zog man den bei Weitem grössern Theil, der recitativisch gesungen wurde, in dieser Hinsicht so gut wie gar nicht in Betracht. Niemand kümmerte sich darum ob hier der Musik ihr Recht widerfahre, die endlosen Recitative mussten quand même in Musik gebracht werden, und waren dergleichen gar zu viel vorhanden, so geschah es wohl auch — im Ganzen jedoch sehr selten — dass, wie auch schon anderwärts bei italiänischen Opern geschehen war, um zu kürzen, einzelne Stellen gar nicht gesungen, sondern nur gesprochen, oder was noch wahrscheinlicher ist, ganz weggelassen wurden. Solche Stellen finden sich gewissenhaft in den Textbüchern mit Häk-

chen (,,) bezeichnet. Ein Anderes war es mit der Arie; hier machte der Componist begreiflicher Weise denn doch einige Ansprüche, namentlich, wie schon oben erwähnt, in rhythmischer Beziehung. Nun hatte man aber in den neunziger Jahren zunächst einige italiänische Werke italiänisch gegeben, dann aber Steffanische Werke mit untergelegtem deutschen Text. Bei dieser Gelegenheit verbreitete sich nicht nur einige Kenntniss des Italiänischen, sondern der unbestreitbare Wohlklang der italiänischen Worte konnte nicht verfehlen die unmusikalischere Seite der deutschen zum klareren Bewusstsein zu bringen. Die Italiäner sagten oft genug gerade eben solche Trivialitäten, waren häufig kaum weniger schwülstig 10), aber es klingt bei ihnen unstreitig bestechender. Ueberdies hat man gerade auf die zuerst übersetzten italiänischen Stücke offenbar die meiste Mühe verwandt, denn es macht sich in dieser Beziehung eine steigende Lächerlichkeit bemerkbar, die jedoch, wie sich zeigen wird, sehr leicht zu erklären ist. Der Hauptübersetzer der ersten, namentlich der Steffanischen Opern, hiess F i d e l e r, und der Name des fleissigen Mannes mag um so eher angeführt werden, als seine Uebersetzungsnachfolger bis auf die neueste Zeit hin es schwerlich ernster genommen und verhältnissmässig eher schlechter als besser gemacht haben. Man betrachte um dies einzusehen nur die Uebertragung der folgenden Arie der unter dem Titel Armida deutsch gegebenen Gerusalemme liberata:

Voi ridete, erbette e fiori
Ma non rido io già così,
Nel mio volto
Dove il brio stava raccolto
La mestigia oggi apparì.

Gras und Blumen steh'n in Freuden,
Aber ich, ach leider! nicht.
Meinen Wangen
Ist der vor'ge Glanz vergangen,
Weil die Trauernacht einbricht.

Nach solchen Anfängen hätte man das Beste erwarten können, aber abgesehen von den natürlichen Vorzügen des Italiänischen war es ein Haupttextschreiber und nächster Nachfolger Postel's, der der Vernachlässigung der deutschen Uebersetzung nicht nur, sondern der deutschen Texte überhaupt in einer kaum zu überbietenden Weise in die Hände arbeitete: B a l t h a s a r F e i n d (1664 [1678?] bis 1721). Es ist nämlich ganz unbegründet, dass man schon bei der ersten Bekanntschaft mit der italiänischen Oper die Arien grossentheils im italiänischen Originaltext beibehalten habe; bis 1702 findet sich keine Spur, dass eine derartige Vermischung deutscher und italiänischer Sprache beliebt worden sei. Die erste Oper vielmehr, in welcher sich italiänische

Arientexte eingelegt finden, ist: Claudius, 1703. Zwei Jahre nachher (1705) wurden zwei Opern, deren Text Feind verfasst hatte, gegeben, und hierin trifft man eine Menge italienischer Texte an, welche nicht etwa gelegentlich italienischen Werken entlehnt, sondern von Feind selbst von vorn herein in italienischer Sprache abgefasst sind. Der hieraus für die deutsche Oper entsprungene Nachtheil liegt auf der Hand; er traf aber nicht nur die Fortbildung der Dichtkunst, sondern auch die musikalische Seite. Nahm man erst sich heraus, einen solchen Sprachmischmasch aufzutischen, wodurch die kaum annäherungsweise vorhandene Einheit des Textes gänzlich aufgehoben wurde, so lag es sehr nahe, nicht nur bei übersetzten Stücken mit der Herübernahme des italienischen Originaltextes auch wohl die Originalmusik beizubehalten 11), sondern man schob dann auch beliebig allerhand italienische Arien dieses oder jenes italienischen Componisten ein, was sich bei dem allgemeinen Charakter derselben zwar sehr leicht thun liess, der Entwicklung eines charakteristischen musikalischen Stils aber vollständig ins Gesicht schlug. Es wird sich dies weiterhin noch deutlicher zeigen. Feind selbst hatte keine klare Vorstellung hierüber. Die Sprachmengerei nahm er, wie er bemerkt, aus Rücksicht für das Publikum vor, da er gefunden, „dass die Delicatesse der italienischen Sprache die Ohren der Zuschauer durch eine verborgene Kitzelung an sich gelockt.“ Und wie er in diesem Stücke übermässig gefällig war, so verhielt er sich auch in andern Beziehungen. Während er sich philosophirend abmühte unklare Gedanken „von dem Temperament und der Beschaffenheit eines Poeten“ zu Tage zu fördern, wandte er selbst die wenigen gesunden Einfälle, die er in dieser Hinsicht und namentlich in Betreff der Oper hatte, nicht an; und seine reichen Reiseanschauungen, zumal aus Paris, haben auch weiter keinen Erfolg gehabt, als dass er einiges nicht Uninteressante daraus mitgetheilt hat. So sprach er sich zunächst im Allgemeinen für die Oper im Gegensatz zur Comödie aus: „Mancher siehet lieber eine Comödie als eine Oper, dawider ich nichts einzuwenden, als dieses, dass sie sich solches merken lassen, öffentlich gestehen, und dadurch nicht allein eine schlechte connaissance der Musik, einen depravirten goût und mauvais esprit an den Tag legen, sondern auch als halbe Mysantropen sich verdächtig machen.“ Wollte man aber, bis auf die etwas unverständliche Schlusswendung, diese Gründe auch, mit Rücksicht auf die damalige Comödienspielerei, gelten lassen,

so wird man sich doch sehr getäuscht finden, wollte man glauben, Feind habe etwa keinem mauvais goût nachgegeben. Zunächst zeigt sich dies bei der Wahl und Behandlung seiner Stücke im Allgemeinen. Im Jahre 1703 bemerkt er ausdrücklich, dass ganz Hamburg die „heidnischen Götter-Fabeln“ satt habe, — macht jedoch den Zusatz: „wiewohl ich der sichern Meinung bin, dass daselbst kaum zwanzig anzutreffen, die die Delicatesse einer Opera, oder deren vertu und Beschaffenheit, aus dem Grunde inne haben, und aus dieser so geringen Zahl ist oft keiner zugegen.“ Seine eigenen Stücke aber sind zwar keine Götterfabeln, aber so ganz erbärmliche Machwerke aus der alten und neueren Geschichte (unter andern ein Masagnello), dass zwischen diesen und den übrigen im Postelschen Genre eben kein Unterschied zu merken ist. Im besondern ferner geht er z. B. auf eine besondere Theorie der Arie ein: „Sie sind die Erklärung des Recitativs, das zierlichste und künstlichste der Poesie, und der Geist und die Seele des Schauspiels;“ sie sollen ein „Morale, Allegorie, Proverbium und Gleichniss im Antecedente haben, und die Application im Consequente entweder auf das, was im Recitativ gesagt worden, oder um eine neue Lehre, Unterricht oder Rath zu geben. Mangelt dieses, so muss sie entweder in einer Bitte bestehen, oder von tendren und vom ordinären Recitativ abgesonderten Expressionen sein, oder auch eine fureur in sich haben.“ Diesem gemäss bezeichnet er seine eigenen Arien je nach deren Inhalt als: Moralische, Fischer-, Nachtigall-, Brunnen-, Bach-, Sauff-, rasende Arien u. s. w. Und wenn er darin Recht hat, dass die Arie für die Oper die Hauptsache war (doch vorzugsweise für den Componisten) so muss man nur andererseits sich ansehen, was er Vorzügliches darin geleistet hat. Die italiänischen gehen noch an, denn hier reimt er als blosser Nachahmer gewöhnliche Phrasen zusammen, aber die deutschen! Die nachstehende Cometenarie wird eine genügende Probe geben:

„Wenn am hellgestirnten Bogen
Ein Schwefeldunst sich aufgezo-
gen,
Erscheint ein blutiger Comet.
Der Dunst von meiner Völker Zähren
Wird Schwefel ihrem Stahl gewähren,
D'raus ein Comet dem Feind entsteht.“

Noch schlimmer steht es in Betreff eines andern Punktes. Er ist principiell gegen die lustige Person, und macht mit deren Aufnahme in seine Stücke dem Publikum einzig und allein eine Concession. „Dass ich einen Mimum einge-

führt,“ sagte er u. A., „hat man allemal ausdrücklich verlangt, um dem Auditorio zu gefallen, da ich sonst dergleichen Actiones den herumagirenden Quacksalbern und Arlechino italiano anständiger halte, als selbige bei einer weit honneteren Gemüthsbelustigung musikalischer Schauspiele applicable zu machen;“ „sei es unumgänglicher Zwang, lustige Personen einzuführen, so thue man am Sichersten und Besten, dass man selbige das Amt eines Satyrici vertreten und die gemeinen im Schwange gehenden Laster durchziehen lasse,“ — ja er lässt sogar in Antiochus und Stratonica dem Publicum folgende Arie vortragen:

„Und sind die Opern noch so schön,
Wenn Arlechino nicht
Sein Amt dabei verricht,
So können sie doch nicht besteh'n.
Ein Thor muss seines Gleichen seh'n,
Und sind die Opern noch so schön.“

Wenn nun aber diese üble Gewohnheit in der That „die grösste Bassesse eines mauvais goût und schlechten esprit des Auditorii an den Tag legt,“ so ist es doppelt erstaunlich, dass Feind bei seinen lustigen Personen durchaus kein Bestreben merken lässt, praktisch veredelnd zu wirken. Sein Arlechino ist ein ganz so plumper und gemeiner Kerl, wie nur irgendwo gefunden wird; nur versteigt er sich manchmal in eine gelehrte Region dabei. So in der Octavia. Hier geht u. A. der Todtengräber Davus, der die lustige Person agirt, in des Seneca Cabinet, holt ein Buch heraus und beginnt: „Die liebe Logica, lass sehen, was ist denn da? Subjectum und Objectum, ach, — hier lernet man verstehn, was Unterlag' und Oberlage sei; darum darf man nicht erst zur Schule gehen. Was sagt die Metaphysica? Materiatur est sicut materia. Das heisst das Gestoffte ist wie Stoff. Nein, das gefällt mir nicht, ich höre, was die Logik spricht. Was ist es, das ich hier erblick' ? Ei wahrlich, ein recht unvergleichlich Stück de loco conjugationum. Von dem Verbindungs-ort, das wird ja wohl das Bette sein. Conjugata conjunguntur re et verbo. Sie werden durch ein Schmeichelwort und That verknüpft. De causis, — warum so? Die Ursach' ist ja wohl die Liebe. De effectu, — vielleicht ein Töchterlein. Am Ende kommt auch von erratis was, denn Fehler und die Reu' sind's End' ohn' Unterlass. Pfui, welchen stinkenden Geruch hat dies Bacchantenbuch; es zeigt uns nichts als lauter Enten, als Ante- und Postpraedicamenten. Seh' ich den Seneca auf seinem Schulkatheder, so räuspert er, und zieht zuerst den Bart zurecht, bereitet sich darauf mit Hust — und

mit Husten zum Gefecht, dann tritt er bald mit Grillen auf die Wacht, und kommt herangerückt den Widerpart zu tödten mit einem Heer Abstracten und Concreten. Er stellt die Barbara in Ordnung zu der Schlacht, und zieht mit Ferio vom Leder, dann schlägt er drein mit Datisi, mit Caesare und Davii, mit allezeit und ohngefähr, mit Reflexion und catapodialiter, denkt, dass die Widersprach und dumme Zänkerei, des Widerpartes Schlachtbank sei.“ Selbst damals verstand doch nur ein geringer Theil diese gesuchten Spässe, die höchstens das Verdienst beanspruchen konnten, den gemeinen Inhalt des sonstigen Geschwätzes der lustigen Personen gerade für den gelehrtesten Theil der Zuhörer zurechtgelegt zu haben. Noch mehr aber zeigt der Schluss von Feind's Lucretia, dass er selbst diese Absicht nicht gehabt haben kann; denn diese lässt er nach dem Selbstmorde der Lucretia und einem Chor der Freude über die Vertreibung des Tarquinius durch den Heerpauker Trombeus mit den Worten schliessen:

„Hab' Dank Lucretia, Deiner Ehr'
Hinfort ersticht sich Keiner mehr.“

So macht er einen schlechten Witz zur Pointe des Ganzen. Allerdings entschuldigt er sich in der Vorrede zu seinem vorletzten Stücke Simson (1709) damit, dass es seine Profession eigentlich nicht sei, derartige Gedichte zu machen, auch habe ihm, sowohl in Ansehung der Passionen, als der Accuratesse des Metri und zierlicher Redensarten noch keines seiner Schauspiele Satisfaction gegeben; endlich dringt er auf genaue Wiedergabe der Affecten durch den Dichter und Schauspieler, so wie auf natürliche Beschreibung einer Passion durch natürliche Wörter und Expressionen; aber das Stück selbst ist nicht im Geringsten besser als seine früheren, eben so wenig wie sein letztes: Julius Caesar (1710), in dem u. A. der neuerdings an der Lucia Donizetti's so oft lächerlich gemachte Umstand vorkommt, dass ein auf den Tod Verwundeter (hier der erstochene Pompeius) noch eine ganze Arie singt. Es ist daher mit gutem Grund zu bezweifeln, wenn er behauptet: dass er etwas V o l l k o m m e n e s auf's Theater bringen könnte, wenn es sich nur der Mühe lohnte, „Deutschland aber habe keine Akademien, woselbst die Leute zur Ausübung dieser Wissenschaft durch Ehre und Belohnung zugleich aufgemuntert würden, wie in dem politen Frankreich und Welschland.“ Unleugbar liegt jedoch in dieser letztern Anklage etwas Wahres. Wie viel ein Operschreiber in Hamburg erhalten

habe, ist allerdings nicht genau bekannt, aber abgesehen von sonst günstigeren Verhältnissen der ausländischen Operndichter, waren die Preise des Auslandes jedenfalls besser. In Venedig, in Paris erhielt letzterer nicht selten 400 Thlr. Species für eine Oper, in London manchmal 800 Thlr., und da bei der zweiten oder dritten Aufführung zum Besten des Dichters bei doppeltem Eintrittsgelde gespielt wurde, so konnte er noch eine bedeutend höhere Einnahme erzielen. Feind stellt diese Angaben ausdrücklich im Gegensatz zu den deutschen Verhältnissen hin. Das meiste Geld kostete hier unbedingt die Ausstattung; — wie denn zu Schott's Zeiten, der am Meisten darauf hielt, 39 Seiten-Scenen und einige hundert Mittelvorfstellungen vorhanden gewesen sein sollen. Der Componist erhielt durchschnittlich für eine Oper 50 Thlr., die Sänger scheinen einige hundert Thaler jährlichen Gehalt bezogen zu haben. Abgesehen aber von dem damaligen Geldwerthe muss man bedenken, dass die Mehrzahl der bei der Oper Beschäftigten Zeit genug hatte, noch andern Verdienste, z. B. Musikunterricht, wo der einzelne Schüler für einige Stunden die Woche öfters 2, 3 Thaler bezahlte, nachzugehen, und die Verhältnisse der Theaterunternehmer, mit Ausnahme einer einzigen Periode, wo aber gerade über Vernachlässigung der eigentlichen Erfordernisse einer gut ausgestatteten Oper geklagt wird (1707 bis 18, wo ein Herr Saurbrey sich bemühte, möglichst viel Geld daraus zu ziehen) — nichts weniger als glänzend waren. 12) Wie dem aber auch sei, weder der Feind noch seine zahlreichen erbärmlichen Genossen, können damit entschuldigt werden. Sie hätten schwerlich besser zu machen vermocht, was sie schlecht gemacht haben. — Aus diesem zahlreichen Tross sind zunächst nur noch zwei namhaft zu machen, der unter dem Namen *Mémoires* schreibende *Hunold* und der viel bekanntere *U. v. König*. Der erstere bildet den Culminationspunkt der Abgeschmacktheit; auch er ergeht sich in allerhand theoretischer Weisheit, aber die praktischen Belege, die er die Navität hat selbst als recht gut zu empfehlen, sind von der allertraurigsten Beschaffenheit. So redet er u. A. davon und beruft sich auf *Keiser's* „völlige Approbation,“ dass man liebliche und angenehme Worte, zumal für das Da Capo einer Arie, wählen muss, und führt zum Belege Folgendes an:

„Der Glanz von deinen Schwanenbrüsten,
Wonach die Engel selbst gelüsten,
Entzündet meiner Adern Blut.“

Das sei doch ganz anders, als wenn Einer etwa sagen wollte:

„Die Pracht von deinen runden Zitzgen,
Die hat zwei solche rothe Spitzgen,
Dass ich dadurch verliebt gemacht.“

Ferner statt:

„Sehe mich Fiekchen mit Freundlichkeit an.“

sei zu schreiben:

„Spielet ihr holdesten Augen mit mir!“

Im Grunde genommen ist eines so schlecht wie das andere! Die gänzliche Urtheilsunfähigkeit geht aber daraus hervor, dass er, indem er die lustige Person, als zur Abwechselung beiträgend, vertheidigt, „wenn alles à propos und nicht das Geringste mit den Haaren herbeigezogen sei,“ — eine Scene aus seinem *Salomon* (1709) citirt, welche unter allen komisch sein sollenden Scenen aller Hamburger Opern darauf gegründeten Anspruch machen kann, für die widerlichste zu gelten. Abgesehen davon, dass das Stück deswegen gewählt ist, weil es Vieles in sich schliesse, was man zur Zeit Galanterie nenne, wobei u. A. Salomo auf der Scene dem Weibe, das mit ihm zu Bette gehen soll, sein Schnupftuch zuwirft u. s. w., — betrachte man nur die nachstehend kurz mitgetheilte angebliche Musterscene. *Hesed*, die komische Figur des Stückes, kommt mit Capricornus, einem reisenden Schneidergesellen, zusammen:

Hes.: Woher? Wer seid ihr, guter Freund?

Capr.: ein Schneider. H.: Wie es scheint.

Wie heisst euer Vaterland?

C.: Ich bin von Jüterbogk.

Nun beredet *Hesed* den unglücklichen Schneidergesellen zunächst dazu, mit ihm die Kleider zu vertauschen, sodann aber sich mit verbundenen Augen auf einen Ball führen zu lassen. Die nächste Scene aber zeigt Molochs glühendes Bild, welchem Salomon zu opfern bereit ist. Diesem Götzen wird der Schneidergesell in die Arme gelegt,

„Capr.: Au weh! was heisst das Ding?

Hes.: Sing' nur, Herr Schneider, sing'.

Capr.: Au weh! Ach welcher Todesschweiss.

Hes.: Die Nadel wird gewisslich heiss.

C.: Au weh — —

Ach ich vergeh'. — —

Oberpriester: Grosser Moloch sieh doch an,

Was die Andacht hat gethan.“

Solche grenzenlose Abgeschmacktheit findet sich nun bei *König* (geb. 1688, gestorben 1744), dem letzten namhaf-

teren Nachfolger Postel's nicht vor, vielmehr steht er Hunold, dem jämmerlichsten Schmierer, als der beste gegenüber. Die meisten seiner Opern — denn er verfertigte deren eine grosse Zahl — kamen 1712 und die folgenden Jahre auf die Bühne; in den zwanziger Jahren verlieren sie sich. Seine Ansicht über die Oper überhaupt haben wir schon oben kennen gelernt. Im Besondern ist nur noch zu bemerken, dass er gegen die bei seinem ersten Auftreten schon sehr eingerissene Gewohnheit, italienische Arien einzuschieben, sich erklärte, und auch möglichst vermied, dergleichen anzubringen; auch auf die lustigen Personen war er nicht gut zu sprechen, die nur Denen zu Gefallen hinzugekommen, welche meinen, „dass sie ihr Geld sehr übel angewendet, im Falle sie nicht etwas zu lachen gefunden;“ doch war er darin so tolerant, es billig zu finden, dass, „wie der Zuschauer nach dem Poeten, so dieser sich wieder einigermaßen nach dem Geschmacke der Zuhörer richte.“ Diese Toleranz ging aber auch bei ihm sehr weit, und namentlich benutzt er die Gelegenheit, „dem Geschmacke der Zuhörer nachzugeben,“ dazu, allerhand oft sehr handgreifliche Zweideutigkeiten anzubringen. Die folgende Scene aus *Hercules* (1712) wird hinreichen, um von der Art, wie die Leute für ihr Geld amüsirt sein wollten, sich einen Begriff zu machen.

Idreno: So komm' ich noch mit ganzem Hals nach Haus,
 Und freue mich nun auf den Hochzeitschmaus:
 Weil Herr Idreno bald in seinem Arm, als Braut
 Die reiche Gärtner-Wittwe schaut.
 Sie ist zwar böse und ungestalt,
 Und was noch schlimmer, ziemlich alt,
 Weil ihr Gesicht wohl zwölf Jahr aus der Mode.
 Doch gräm' ich mich deswegen nicht zu Tode;
 Fragt ihr warum? Sie hat brav Marck,
 Das andre heisst doch jetzund lauter Quark.
 In diesem Bienenkorb, wie sie mir schon entdeckt,
 Hat sie ihr baares Geld versteckt,
 Ich will doch etwas näher gehen,
 Und heimlich nach den Schätzen sehen.

(Wie er den ersten Korb öffnet, springt ein kleiner Polichinell heror).

Der wird das Monatsgeld schon auf dem Buckel tragen!

(Bei Oeffnung des andern zeigt sich ein kleiner Arlequin).

Das wird ein bunt Geldmännchen sein.

(Wie er den dritten und vierten aufdeckt, sieht man einen Gärtnerjungen und ein Gärtnermädchen).

Hier steckt ein schönes Paar, ha, ha!

(Wie er den fünften öffnet, kommt ein kleiner Scaramuzza heraus).

Alle Kinder zusammen:

Potz Stern, da kömmt ein schwarzer Kater.

Bon jour, Herr Vater, Herr Vater.

Idreno:

O Weh! Da fiel ich tief hinein!

Aria à due.

Das Gärtnermädchen:

Ein Mädchen und ein Bienenkorb,

Das sind zwei süsse Dinger:

Die Grübchen, wo die Biene lebt,

Die Wunden, wo die Liebe gräbt,

Sind Höhlen, wo nur Anmuth klebt.

Doch wer aus Fürwitz Honig stiehlt

Und wer gern nach was Süsses fühlt,

Der sticht sich in

Den schlägt man auf } die Finger.

à due { Ein Mädchen und ein Bienenkorb,
Das sind zwei süsse Dinger.

Der Gärtnerknabe:

Ein Bübchen und ein Bienenkorb,

Das sind zwei süsse Dinger:

Der Stachel, den die Biene hegt,

Die Pfeile, so die Liebe trägt,

Sind, was zwar öfters Furcht erregt.

Doch kann die Furcht so gross nicht sein:

Ein Mädchen, wenn sie nur allein,

Leckt doch darnach die Finger.

à due { Ein Bübchen und ein Bienenstock,
Das sind zwei süsse Dinger.

(Wie sie ausgesungen, trägt das Mädchen den Knaben auf dem Rücken davon).

Idreno: Ey, lacht sichs nicht! schaut doch die schöne Reiterei!

Bezahlt man: oder ist die Post hier frei?

(Hierauf tanzen die Scaramuzzen, Polichinells und Arlequins so lange um Idreno herum, bis sie ihn verjagen).

In Betreff der Wahl des Stoffes und der Vernachlässigung jeder eigentlich dramatischen Anlage, theilt König vollständig die Eigenschaften seiner Vorgänger; doch muss man anerkennen, dass seine Sprache eine grössere rhythmische Gewandtheit zeigt, wobei in den Arien sich häufig das Bestreben bemerkbar macht, durch den Klang des Wortes zu malen, z. B.:

„Erhebt euch mit Stürmen, ihr lodernden Flammen,

Schlagt krachend, schlägt prasselnd, schlägt knasternd zusammen,

Verdoppelt den Hagel der feurigen Wuth.“ cet.

Auch die sonstige äussere Gewandung zeigt von dem Bestreben, etwas Besseres zu leisten, z. B. im Sancio:

„Es singet schon wieder mit jauchzendem Schall
Die ohrenbezaubernde Nachtigall,
Und locket den Gatten mit schmeichelndem Triebe
Zur Liebe, zur Liebe!
Es sucht schon der scherzende Widerhall,
Ihr künstlich die Töne zurücke zu geben:
Bald ruft sie durch starkes und zwitscherndes Beben,
Bald reizt sie durch sanftes und stöhnendes Schweben,
Bald scheint es, als ob sie im Klagen sich übe,
Bald seufzt sie im Steigen, bald lacht sie im Fall.
Doch lockt sie zu nichts als zur Liebe, zur Liebe!“

Eine andere Arie in demselben Stücke zeigt diese oft mühsame Anstrengung noch deutlicher:

„Wann der Himmel uns vergönnte,
Dass man zärtlich lieben könnte
Sonder Argwohn, ohne Schmerz,
Ach, wie glücklich wär' ein Herz!
Doch der Wechsel muss uns quälen,
Der verkehrt in meiner Seelen,
Lust in Last, in Schmerz den Scherz.“

Diese Art und Weise giebt ihm nun wirklich dann und wann bei den Arien — denn der Dialog ist für solche besondere Anstrengungen so gut wie gar nicht vorhanden, einen guten Einfall, einen scheinbaren Schwung, und kalte Pracht, aber es weht darin nicht ein warmer poetischer Hauch, und so ist es wohl am Ehesten erklärlich, dass neben den dem Publicum zu Liebe angefertigten Zweideutigkeiten und der rasselnden Correctheit der Arie dann und wann ein Bestreben nach moralischer Correctheit hervortritt, welches als Tendenz ganz unausstehlich langweilig wird. So schrieb er u. A. ein, wie er es nennt: „musikalisches Lustspiel“: „Der geduldige Sokrates“, in welchem unter verschiedenen Veranlassungen die beiden Frauen des Sokrates aller Augenblicke aneinander gerathen, der ruhige, vermittelnde Sokrates aber schliesslich immer am Schlimmsten wegkommt, indem zum Dank die eine oder gar beide ihn durchprügeln u. s. w.; darauf schliesst Socrates denn jedesmal die Scene in classischer Ruhe mit den Worten:

„Ihr Männer lernet nur
Bei Zeit geduldig sein!“

Bei der Durchlesung weiss man nicht recht, ob Sokrates die Prügel verdient, oder Herr König, dafür, dass er ihn geschrieben hat.

Etwas unerhört Neues aber leistete dieser König mit

einer *Festoper*, die unter allen derartigen Stücken eine ganz exceptionelle Stellung einnimmt. Für gewöhnlich wurden derartige Aufführungen zu Ehren fremder Potentaten, namentlich am Geburtstage des deutschen Kaisers, bei Vermählungsfeierlichkeiten und andern besonders hervorstechenden Familienereignissen in Preussen, England, etc. veranstaltet. Der eigentlichen Oper ging dann meist ein auf das Ereigniss bezüglicher *Prolog* voran, auch wurde am *Schluss* in das Stück selbst irgend eine besondere Beziehung auf das gefeierte Ereigniss hineingebracht. Man ging hier sogar so weit, dann und wann den gedruckten Textbüchern ein auch zwei Kupfertafeln beizugeben, welche die besondere *Ehrendecoration* mit ihren symbolischen *Arrangements* und *Devisen* vorstellten. Alle möglichen Götter und symbolischen Gestalten mussten dazu herhalten, um entweder bekannte Kraftsprüche, oder auch für die Gelegenheit speciell angefertigte Verschen schmeichelhafter Weise anzubringen, z. B.:

Pulchritudo: „Man sagt, die Schönheit macht
Zu Engeln auf der Erden,
Weil Anna englisch ist, darf
Sie es nicht mehr werden.“

Dies galt der russischen Princessin Anna Petrowna bei ihrer Vermählung mit Carl Friedrich, Erben zu Norwegen etc. Als das *Krönungsfest* des Königs Friedrich I. von Preussen „mit einem Ballet und Feuerwerk allerunterthänigst verehrt“ wurde, führte man ein kleines Vorspiel auf, welches ein Afrikaner mit einem Prolog eröffnet, und das dann in Königsberg spielt: da erscheinen der Adel, die Bürger und die Ackerleute nacheinander, preisen Friedrich und gehen nach Aufführung eines Tanzes ab; hieran schliesst sich ein Ballet, wodurch sich als Handlung ein unaufhörliches Preisen des neuen Königs und seines Hauses durch die Flussgötter und Nymphen seines Landes hindurchwindet. Nebenbei wirbt Sarmio, der Genius des Pregels, um Brandaline, die Spreenymphe, mit Glück, zum Schluss erscheint sogar Neptun und das Ganze schliesst mit dem Chor:

„Ueber das königlich preussische Haus
Strecke der Himmel die Gnadenhand aus!
Friedrich lebe!“

Die Poesie aller dieser den ausländischen Festspielen nachgeahmten Machwerke ist durchweg erbärmlich, es findet sich nicht eins, was nur einigermaßen erträglich wäre, während die Kosten der Ausstattung sehr erheblich gewesen

sein müssen. So stellte in dem Prologe der zu Ehren der Vermählung Friedrich I. von Preussen aufgeführten Oper: „Bellerophon oder das in die preussische Krone verwandelte Wagengestirn“ die Scene eine Gegend „zu Cöln an der Spree vor, mit der Königsbrücke und der (zwei Jahre vorher) darauf errichteten Reiterstatue des grossen Churfürsten; in der Ferne sah man eine Ecke des königl. Schlosses mit einem Theile der Façade.“ Auch fehlte es nicht an besonders ausgedachten künstlichen Mechanismen. U. A. schloss die Festoper *Minerva* (1703) mit einem Feuerwerk, wozu sich folgende Bemerkung findet: „Auf der grossen Logie, allwo der k. dänische Herr Resident, nebst den dazu invitirten vornehmen Ministris und Damen sich befinden, hängt ein Mercurius, welcher, nachdem ihn hochgedachter Herr Resident mit eigener Hand angezündet, im vollen Feuer über das ganze Parterre bis auf das Hinterste des Theatri hinwegfliegt, und das Feuerwerk in Brand bringt.“ Bei ähnlicher Gelegenheit findet sich die Angabe: „Sobald die Decke (Vorhang) aufgeht, fliegt ein weisses Pferd (ein andermal ist es ein Cupido auf einem weissen Schwan) über das Parterre, und bringt ein Buch (Textbuch) nach der grossen Loge.“ Das Aeusserste jedoch war, wie gesagt, König vorbehalten. Dieser erfand, wie er sich selbst rühmt, zum Geburtsfeste Leopolds, Sohnes Carl VI. (1716), „eine ganz neue Art Opern,“ wobei er erklärt, er habe dabei nur seinem Naturell folgen wollen. Diese neue Art, von der wahrscheinlich nur dies einzige Exemplar existirt, hiess: „das römische Aprilfest.“ Anknüpfend an diese altrömischen Feste ist nun das ganze lange Stück nichts als eine mit allen möglichen allegorischen und astrologischen Wendungen ausgestaffirte Kette von Schmeicheleien und Lobpreisungen für das Haus Oesterreich, unter Zugabe eines guten Theils eingeschobener italiänischer Arien. Ein wunderlicheres Durcheinander kann sich Niemand vorstellen; da es aber ohne jeden andern charakteristischen Werth ist, so wird die Mittheilung des Personen-Verzeichnisses vollkommen ausreichend sein. Dies enthält folgende Angaben: „Der Genius von Ungarn, — Mars, — Saturnus mit seinen satellitibus, — Morpheus, Phobetor, Phantasus: Kinder des Schlags und Träume der grossen Potentaten und Kriegshelden, — der April oder Lenzmond, — die vier Himmelsgegenden, — die Ehre, — die Tugend, — Venus, — Cupido, — Juno Lucina, Mena, Egeria, Pertunda, Latona: fünf Geburtsgöttinnen, (es ist nämlich in dem Stück auch sehr viel von den acht

hoffnungslosen Jahren die Rede), — die vier Winde, — die zwölf himmlischen Zeichen, — einige heroische Genii, — eine Compagnie kleiner römischer Stadtjunker mit ihrem Aquillifer, — allerhand Flamines und Chorknaben, — acht Bachantinnen, — acht kleine Mohren und Mohrinnen, — kleine und grosse Gärtner und Gärtnerinnen, — Bauern und Bäuerinnen, — Amouretten, — Najaden, — Tritonen, — Jäger, — Schäfer und Schäferinnen, — Tutillina, Hippona, Bona und Mellona oder Feldgöttinnen, — Fechter, — Allegro ein Marquetender, — ein Fourier, — vier kleine Trommelschläger als Mohren, — Pfeiffer mit Wald- und Krummhörnern, Dudelsäcken und Schalmeien, — Arlechino, — Scaramuzza, — Silenus, — Sileninnen und Lenin, — Bachus, — Dryaden und Amadryaden, — der Feuerschläger der Bachantinnen, — die drei Gratien, — Corybanten und Gallanten, — römische Patricii mit ihren Frauen und Kindern, — römische Trabanten und Schweizer Garde, — Mänaden, — Frauen — und römische Rathsherren! —“ und dahinter steht noch ein „cet.“!! Was solche Stücke auf die Zuschauer und auf die Gefeierten für Eindrücke gemacht haben mögen, ist schwer festzustellen; erstere mögen die Augenlust, letztere die Devotion gern hingenommen haben. Doch scheint bei solchen Feststücken ernstlich darauf gesehen worden zu sein, gegen den letztern Punkt überhaupt nicht zu verstossen. Einmal kam es vor, dass der österreichische Gesandte Protest einlegte, und die zum Namenstage Leopoldi 1701 vorbereitete Festoper: „Philippus, Herzog von Mailand,“ durfte nicht gegeben werden. Erst im nächsten Jahre kam es dazu, und die Oper hiess dann „Beatrix.“ Der Inhalt ist eine durchaus widerliche Nothzuchs- und Ehebruchsintrigue, wobei die erstere misslingt und die letztere Anschuldigung der Beatrix sich als ungegründet erweist, — aber daran hatte man nicht Anstoss genommen. Von Anfang bis zu Ende findet sich in der Beatrix auch nicht die geringste Abänderung vor, bis auf eine aus letzterer gestrichene Stelle, die für die allem Vermuthen nach an ihr geübte Censur, und damit für den Charakter des anfänglichen Verbotes sehr bezeichnend ist. Es ist dies die 17te Scene im 5 Akt des „Philippus,“ wo Wildfang, dem zu schweigen geboten, fortfährt:

„Du Wildfang, schweig! Das ist bei Hofe wohl der Brauch:
Wenn unsre Trommel schweigt, so schweig' ich auch.

Mein Reden kann dem Kaiser weit mehr nützen,
Als der Trompeten Schall und der Karthaunen Blitzen:

Denn ich pfleg' jederzeit
 Mich zu den Zeitungsschreibern zu gesellen;
 Geb' ein Diarium, Extracten, Listen aus,
 Daraus sie schmieden die Novellen.
 Geht dann mein Kaiser mit dreitausend Mann in's Feld,
 Mach' ich sechstausend draus.
 Sind etwa auf Partei ein dreissig Mann geschlagen,
 Sag' ich, dass wir dreihundert Mann gefällt.
 Und wenn der Feind uns putzet, dass es kracht,
 Sprech' ich: man hat kaum drei gefangen eingebracht.
 So halt' ich mit gar wenig Geld,
 Dem Kaiser funfzigtausend Mann im Feld.

Aria: Des Kaisers Ruhm und Pracht
 Steht ganz in meiner Macht.
 Wie könnt' von seinen Siegen,
 Der Fremde Nachricht kriegen,
 Wenn's nicht würd' ausgebracht?
 Man würde viele Schlachten,
 So sieghaft nicht betrachten,
 Wann nichts wird zgedacht;
 Des Kaisers Ruhm und Pracht
 Steht ganz in meiner Macht."

So unmittelbar vor dem Schlusse des Stückes, unmittelbar vor dem ernst gemeinten Vivat für den Kaiser, lag eine gewisse Taktlosigkeit in dieser Scene, die jedoch offenbar sehr unschuldig gemeint ist, während das Stück als solches überhaupt viel eher einen gegründeteren Anstoss hätte geben können, wäre man nicht in letzterer Beziehung mit der geschmacklosesten Kost zufrieden gewesen, wenn nur bei den kaum äusserlich zusammenhängenden Scenen das rechte Sinnenvergnügen sich finden liess. Und dabei galt die Oper für die Krone der Dichtkunst! während die beliebtesten Dichter nicht im Stande waren, einen ordentlichen Plan zu entwerfen, Charaktere auch nur annäherungsweise festzuhalten und eine natürliche Sprache zu reden; — doch eine Ausnahme giebt es, und auf diese ist um so ausführlicher einzugehen, als bisher Bressand's Name zwar bekannt, über seinen sehr wesentlichen Unterschied von seinem Zeitgenossen Postel aber nichts gesagt worden ist, wahrscheinlich weil seine Arbeiten nur sehr wenigen zu Gesicht gekommen, von diesen aber nicht ordentlich gelesen worden sind. Bressand war, gleich Steffani, in Hamburg nicht einheimisch, vielmehr lebte er an dem Hofe des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig, für welchen auch jedenfalls die meisten seiner Stücke geschrieben wurden. Welche Stellung er daselbst eigentlich eingenommen, ist ebenso wie irgend welche nähere Lebensumstände unbekannt. Seine ihm der Zeit nach nahestehenden, eben

charakterisirten dichterischen Genossen erwähnen ihn zwar mehrere Male, aber nur um ein mit Tadel vermischtes Lob über ihn auszusprechen. So wurden seine Recitative getadelt, weil die einzelnen Verse zu lang für die Composition seien, und F e i n d schreibt ihm zwar nette Erfindungen und aufgeweckten Geist zu, meint aber, es fehle seiner Poesie an Zierlichkeit und seinen Werken an Ausarbeitung. Unbedingt anerkennend äussert sich nur K ö n i g, der ihn einen hurtigen Kopf und unerschöpflich an sinnreichen theatralischen Erfindungen nennt, und beklagt, dass seine übrigen schönen Gedichte und Uebersetzungen nicht bekannter geworden seien. Als Beweis giebt er ein Gedicht B r e s s a n d's, leider aber nach seinem Geschmack verbessert, so dass es werthlos erscheint. Die noch erhaltenen t h e a t r a l i s c h e n Werke dieses Dichters bestehen aus eigenen Stücken und Uebersetzungen aus dem Italiänischen und Französischen, und zwar sind von diesen die Originale den Nachbildungen bedeutend vorzuziehen. Eine verhältnissmässig überraschend gesunde, natürliche Sprache, ein unverkennbarer poetischer Hauch, planvolle Anlage und charakteristische Durchführung verleihen denselben ein d r a m a t i s c h e s I n t e r e s s e, welches unter Berücksichtigung der Zeit, in welcher sie entstanden, doppelt anerkannt zu werden verdient. Während man kaum vermag, ohne steigenden Widerwillen die Producte seiner Zeitgenossen zu durchblättern, sind einzelne seiner Stücke im Ganzen sogar nicht ohne eine gewisse Anziehungskraft, und man liest lieber ein zweitheiliges Werk in zehn Akten von ihm, als einen halben Akt der andern. Unter den von ihm herrührenden 17 in Hamburg aufgeführten Opern befinden sich nämlich sechs, welche eigentlich nur für drei gelten können: Herkules, — Orpheus, — Ulysses, jede in zwei abgeschlossene Theile zerfallend. Für die Mehrzahl dieser Stücke wird es jedoch ausreichen, einzelne der hervortretenden Stellen mitzutheilen, da man nicht vergessen kann, dass, so hoch auch Bressand gestellt werden mag, diese Höhe immer nur eine sehr relative sein wird. Nebenbei sei noch erwähnt, dass die gelegentlich sich findende Bemerkung: B r e s s a n d habe besonders das Ballet cultivirt, eine ganz falsche ist; die einzige Angabe, die sich dafür aufstellen liesse, wäre ein für sich selbstständiges Ballet, welches zwischen den Akten der von ihm herrührenden I s m e n e getantz wurde, und wobei Schäfer, Bauern und Satyren auftreten, letztere Kinder rauben und schliesslich gefangen werden. Uebrigens geht

aus mehreren Umständen hervor, dass häufig ein höherer Befehl, Anton Ulrich's nämlich, ihm die allgemeinen Data zu dem anzufertigenden Stücke vorschrieb. Endlich sei noch angemerkt, dass die Hamburger einen Theil seiner Opern bei ihren Aufführungen sehr veränderten, theils um zu kürzen, theils um auch nach ihrem Geschmacke eine lustige Person darin zu haben, welche Bressand nicht widersinnig einschob, und wo es ja von ihm selbst geschehen, viel feiner behandelte als Postel, der sich u. A. herausnahm, Bressand's Porus dem *genio loci* gemäss zu bearbeiten. So lautet z. B. eine scherzhafte Arie bei Bressand:

„Ihr Mädchen stellt euch nur nicht so spröde,
Man weiss doch wohl wovon der Schuh euch drückt,
Dem Ansehn nach, seid ihr verzagt und blöde,
Im Herzen aber ganz von Lieb entzückt.
Man kann wohl merken
An euren Werken,
Dass eure Seufzer ihr in Ehstand schickt.

Ihr saget immerzu von einsam leben,
Doch denket ihr: Ach hätt' ich einen Mann!
Ihr sperret euch, das Jawort d'rein zu geben,
Das doch euer Herz oft kaum erwarten kann, —
Ihr seid verschlagen,
Und wollt's nicht sagen,
Doch zeigt ihr's genug mit euren Augen an.“

Im „Herkules“ unter den Amazonen, in dem es sich wesentlich um glückliche und unglückliche Liebesverhältnisse zwischen den sich feindlich gegenüberstehenden Griechen und Amazonen handelt, finden sich, bei einer verhältnissmässig geschickten Durchführung, einzelne Scenen, die schon ganz allein genügen würden, die eben aufgestellte Behauptung über Bressand's ausnahmsweise Stellung zu dem Trosse der Singspielschreiber zu rechtfertigen. So z. B. die Scene, in welcher Theseus, der um seine geliebte Hyppolyta zu sehen, bei Nacht und heimlicher Weise in das Amazonenschloss eindringt, beginnt:

Aria. Du stille Nacht,
In der kein Sternlein wacht,
Kein Blättlein sich beweget,
Ach! leit, ach! führ
Zu seiner Zier,
Ein Herze das mehr Flammen heget,
Als deine Kühle Thau auf Gras und Blumen leget.

Hier bin ich endlich angelangt
Durch unterirdische, verborgne Wege,

Wo meine schönste Sonne prangt.
 Nichts ist im ganzen Schloss mehr rege,
 Und ich bin bis hierher ohn' Anstoss fortgekommen,
 Weil ich von ihr den sichern Weg vernommen.
 Jetzt muss ich sehen
 Wie ich die Treppe find',
 Auf der ich kann nach ihrem Zimmer gehen.
 Ich bin von Nacht und Schatten blind,
 Jetzt kömmt noch Furcht dazu,
 Und muss nur durchs Gefühl so Hand als Fuss fortsetzen — —

In diesem Augenblicke wird er überrascht. — Nicht minder ist Orpheus nicht ohne Geschick behandelt; schon allein die Schlussworte des ersten Theils: „Euridice ist todt und Orpheus ist dahin“, sind edlere, als irgend anderswo zu finden; von Interesse werden jedoch auch die folgenden Scenen sein. Nachdem Euridice die Braut des Orpheus geworden, kommen die bisherigen Genossen derselben ihre Freude darüber zu bezeugen, und dann fährt eine derselben, Melissa, fort:

„Wir wollen, wenn es dir beliebt,
 Mit Spielen, wie wir sonst zusammen oft geübt,
 Uns in dem Grünen hier ergötzen.

Eur. Ich werd' in nichts mich widersetzen.

Nomia. Vorerst wird uns anheut
 Dies Spiel gebühren,
 Das man bei jeder Hochzeitfröhlichkeit
 Anhier pflegt aufzuführen;
 Und muss die Neu-Vermählte nicht verdriessen,
 Wenn sie wird hinter uns ein wenig laufen müssen.

Eur. Ich bin damit vergnügt.
 Doch werdet ihr auch wissen,
 Dass diese so die Braut am ersten kriegt
 Zu fangen und zu fassen,
 Sich von den andern muss vexiren lassen,
 Dass sie die erste Braut nach ihr
 Vor allen wieder werden soll.

Mel. Wir wissens wohl.

Nom. So fangt denn an.

Eur. Ich steh schon in der Mitten hier.

Mel. Fangt an! der Kreis ist voll.

(Die Nymphen schiessen einen Reihem um die Euridice herum, welche in der Mitte steht).

Eur. Zarte Nymphen, folget mir
 In den Stand den ich erwählet,
 Eh' euch noch der Schönheit Zier
 Jugend oder Anmuth fehlet,
 Eh' die beste Zeit vorbei.

Chor der Nymphen. Nein! ach! nein, wir bleiben frei.

Mel. (tritt aus den Reihen):

Schöne Braut, dir biet' ich Trutz,
Dass du mich jemals sollst fangen,
Denn die Freiheit ist mein Schutz; —

Eur. Dich will ich noch recht erlangen.

Mel. Nun ich geb' mein Wort von mir,
Fängst du mich, so folg' ich dir!

(Euridice jagt die Melissa, fängt sie aber nicht, weil sie zu schnell wieder an ihre Stelle kommt).

Mel. Ich bin an meiner Stelle.

Eur. Du läufst mir gar zu schnelle.

Chor der Nymphen. Diesmal ist dirs misslungen,
Du schöne, junge Braut,
Die ist dir noch entsprungen,
Der vor der Knechtschaft graut.
Für dich zwar magst du treten
Ins Joch, das dich nun bind't,
Wir gönnen dir die Ketten,
Wenn wir nur ledig sind.

Nachdem sich dies Spiel in ähnlicher Weise wiederholt, fängt die Euridice die Antonoe:

Eur. Ha, ha, Merane hab' ich dich erwischt?

Mel. Bist du es, die am ersten Braut soll heissen?

Nom. Bist du es, die schon in Gedanken nascht?

Eur. Willst du mir denn so bald zu folgen dich befeissen?

Antonoe (für sich): Es scheint als ob das Spiel
Im Ernst mein Glück bedeuten will.

Chor der Nymphen: So bist du denn schon müde
Ob deinem Nymphenstand,
Und leid'st dass Amor schmiede
Die Ketten deiner Hand?
Willst du dir nun erwählen
Ein eigen Herd und Haus?
Das Spiel kann selten fehlen;
Meist wird die Wahrheit draus.“

Bald darauf bricht Euridice für sich allein, über ihr Glück freudig bewegt, in folgende Worte aus:

„Ihr Lüfte, die ihr hier um diese Gegend spielet,
Ihr Vöglein, die ihr auf den Zweigen springt,
Und, gleich wie ich, von eurer Liebe singt,
Ihr Schatten, die ihr vor der Sonne kühlet,
Und du, o grünes Blätterzelt,
Lasst euch erzählen
Die süsseste Vergnügung meiner Seelen,
Die Lust, die meine Brust in güldnen Banden hält.“

1. Angenehmer Tausch der Seelen,
Wie vergnügt ist dieser Stand;
Glück und Ruh muss sich vermählen,
Nichts kann fehlen
Bei so anmuthreichem Band.
2. Gleiche Liebe, gleiche Treue
Ist die Losung unsrer Brust,
So wächst täglich auf das Neue
Ohne Reue
Unsre süsse Liebeslust.“

Aus dem zweiten Theile geben wir Orpheus's Klage
um die abermals verlorene Gattin:

Orpheus (allein): Du mein betrübtes Saitenspiel
Lass dich zum letzten Mal nun hören,
Weil ich Euridice ein Grablied singen will,
Und nachmals gänzlich dich, nebst aller Lust, verschwören.

Ach wie schnell bist du entwichen,
Meines Lebens Aufenthalt,
Zweimal hab' ich dich bekommen,
Zweimal wardst du mir genommen,
Zweimal bist du auch erblichen
So durch Tod- als Liebsgewalt;
Ach! wie schnell bist du entwichen,
Meines Lebens Aufenthalt.

Thiere, Flüsse, Bäum' und Steine
Ihr erscheint da ich weine,
Ach! die Zeit ist nun verstrichen,
Da mein Freudenlied erschallt,
Ach! wie schnell bist du entwichen,
Meines Lebens Aufenthalt.

Ihr habt so oft gehört vor diesen,
Wie ich die Schönheit hab' gepriesen,
Die jetzt umschliesst die finstre Gruft;
Drum hört ihr billig jetzt auch ihren Tod beklagen,
Und ihr, ihr Vöglein in der Luft
Die ihr mein Singen euch so oftmals liesst behagen,
Mengt eurer süssen Kehlen Klang,
Zu meinem Saitenspiel und traurigen Gesang.

(Unter folgendem Lied, wozu Orpheus spielt, singen die
Vögel dazwischen).

Ihr fliegenden Sänger, erzählet mein Leiden,
Beseufzt meine Klagen,
Beklagt meine Plagen,
Die mich lässt ertragen
Das grausame Scheiden, —
Ihr fliegenden Sänger erzählet mein Leiden.
Ein seltner Trieb zum Schlaf will mich
An meinem Grablied fast verstören,

Und weiter fortzufahren wehren,
 Ach! dass mir selbiger auf ewiglich
 Schlöss die betrübten Augen zu,
 So käm' mein Herz einmal von seiner Qual zur Ruh.

Süsser Schlaf verschaffe mir
 Dass sich meine Lebens-Zier
 Mir noch eins stell träumend für,
 Oder mach,
 Dass ich nimmer werde wach;
 Süsser Schlaf — — — (Er entschläft.)

Schon diese Scenen werden gezeigt haben, dass B r e s -
 s a n d seine allgemeine Bildung besser zur Geltung zu brin-
 gen wusste, als P o s t e l, und man wird zugleich zu der
 Annahme geneigt, dass der Umstand, dass er für den braun-
 schweigischen Hof dichtete, nicht wenig dazu beigetragen
 habe, ihn vor den plumpen Rohheiten zu bewahren, welche
 dem Hamburger Publicum aufgetischt werden mussten. Sein
 bestes Werk ist „E c h o u n d N a r c i s s u s,“ welches Ma-
 theson in wunderbarem Irrthum P o s t e l zuschreibt. Das
 Werk erschien 1693 zu Braunschweig, einige Zeit nachher
 zu Hamburg, und zwar war es bei der Abfassung desselben
 für den Dichter die bestimmt gestellte Aufgabe gewesen, die
 aus dem Ovid bekannten Fabeln von E c h o und von N a r -
 c i s s u s in „eine Begebenheit zu bringen.“ Diese Auf-
 gabe löste er nun folgendermassen: Der erste Akt beginnt
 damit, dass N a r c i s s u s (ein edler Jäger) schlafend im
 Walde liegt, neben ihm liegen Wurfpeil und Bogen, nahebei
 ist sein Hund angebunden. An der Seite stehen, „jede ab-
 sonderlich,“ die drei Nymphen E c h o, C i l e n e und D o -
 r i c l e a, welche sämmtlich in ihn verliebt sind.

Echo. Cil. Dor. Phöbus bricht nicht eh' herein,
 Bis Narcissus öffnen wird seiner schönen Augen Schein.

Cil. An den blauen Himmelsbogen
 Ist die Nacht bereits verflogen,

Dor. Die erwachte Morgenröth
 Wartet, bis die Sonn' aufsteht,

Echo. Doch die Sonn' und mein Vergnügen
 Wollen noch im Schlafe liegen,
 Dieses in dem Schooss der Blumen, jene in der Wellen Schrein.

Echo. Cil. Dor. Phöbus bricht nicht eh' herein,
 Bis Narcissus öffnen wird seiner schönen Augen Schein.

Echo. Das Jagen, dessen er zu keiner Zeit
 Wird müde werden,
 Und das durch stetige Beschwerden

Ihn dennoch endlich setzt in Müdigkeit,
Hat ihn bewege't,
Dass er sich blos in dieser Kräuter Schooss
Zur Ruhe hingelegt.

Cil. Er folgt des Wildes Spur,
Mein Herze seinen Schritten.

D o r. Der Himmel weiss es nur
Was ich für Qual um ihn erlitten.

Cil. Um ihn verlass ich blos die Anmuth unsrer Felder.

Echo. Um ihn nur lieb' ich diese Wälder.

Dor. Seintwegen ists, dass ich die Ruh' verlor.

Alle 3. Er kömmt der Morgenröth' und ich der Sonne vor.

Cil. Was aber ist denn meine Lust?

Echo. Was ist wohl mein Vergnügen?

Dor. Was ist aus meiner Müh mir wohl für Frucht bewusst?

Alle 3. Nichts anders tröstet meine Brust,
Als dass ich meine Sonn seh' hier im Schafe liegen.

Ech o. Cilene, lass doch ab, umsonst dich zu bemühen.

Cil. Brenn, Doriclea, nicht in unfruchtbarer Brunst,

Dor. Lass, Echo, die Vernunft dich aus dem Irrgang ziehen,
Narcissus wird nur Stein
Bei deinen Seufzern sein.

Alle 3. Dein Lieben ist

Dor. nur Wind,

Cil. nur Rauch,

Echo. — nur Dunst,

Cil. Vergeblich dienest du,

Echo. Dor. Du hoffst umsonst.

Cil. Ach! lasst uns ohne Missgunst sein.
Da unser Unglück ist gemein,
Und diesen nicht aus seiner Ruhe stören,
Von dem wir ohne Frucht verlorne Ruh begehren.

Echo. Mir fällt ein Anschlag bei:
Ich will ihm seinen Hund, den treuen Lelaps stehlen,
Und eine Zeitlang ihm den Raub verhehlen,
Dass er mir dankbarer fürs Wiedergeben sei.

Dor. Ich will ihm seinen Bogen rauben.

Cil. Ein gleiches darf ich mir mit seinen Pfeil erlauben.

Echo. Inzwischen er noch schläft, lasst uns in jene Hecken
Den Raub verstecken,
Und sehn, wer grössres Glücke
Bei seinem Diebstahl hat.

Dor. Ich folge deinen Rath.

Cil. Man hüte sich, dass er uns nicht erblicke.

Echo. Säuselt gelinde,
Ihr spielenden Winde!

Dor. Fliesse gemach,
Du rieselnder Ba

Cil. Einsame Stille

Erfülle

Diese Revier.

Alle 3. Mein Narcissus, meine Zier,
Schläfet hier.

Sie entfernen sich, von ferne ertönt ein Jagdhorn, Narcissus erwacht, will zur Jagd und vermisst sein Jagdgeräth; er schilt auf seinen Schlaf, glaubt, dass ein Jäger ihn beraubt, da kommen die Nymphen zurück (Sc. 3), als er sie aber nach seinen Sachen fragt, erhält er wenig erwünschte Auskunft:

Narc. Zeig du, Cilene, mir den Räuber an.

Cil. Der muss sich nicht ob Raub beklagen,
Wer selber tausend Herzen raubt.
An einem Räuber ist ein Raub erlaubt.

Narc. Die Antwort schickt sich nicht zu meinen Fragen.
Du, Echo, wirst vielleicht mir sagen,
Wer meinen besten Schatz mir vorenthält?

Echo. Dein bester Schatz steht nur in deinen Händen,
Und du wirst ihn dir selbst entwenden.

Narc. Wodurch? Ich such ihn ja durch Büsche, Wald und Feld.

Echo. Dein bester Schatz ist deiner Jugend Zeit,
Die du verschwendst in unfruchtbarem Jagen,
In Uebermuth und Einsamkeit;
Wenn die verflogen ist, dann wirst du einmal sagen:
Ach, warum hab' ich nicht die Rosen abgemeiht
Bei lachender Gelegenheit?
Jetzt da der kahle Stock nur Dorn beginnt zu tragen,
Muss ich mit Rechte klagen,
Dass ich nicht bin gefolgt dem süßen Trieb,
Den die Natur in alle Herzen sendet,
Ja, ich erkenne mich für meinen eignen Dieb,
Weil ich mir meine Zeit, den besten Schatz entwendet.

Narc. Ist dies der Trost den ich von Euch versteh?
Té, Lelaps, té, té té!

Sie fordern ihn zum Bleiben auf, und versprechen ihm
Wiedererstattung, verlangen aber zum Lohn Liebkosungen.

Cil. Ein Blick von deinen Augen,

Dor. Ein Kuss von deinen Wangen,

Echo. Ein Wort von deinem Mund,

Alle 3. Vergnüget dieses Herze,
Das deine Zier verwundet.

Anfangs glaubt Narcissus sie scherzen, als sie aber ihre Worte wiederholen, will er hinweg gehen, abermals nach Lelaps rufend, als die Schäfer Melidoro, Aurindo, Rullo und andere Jäger kommen (Sc. 4.) und ihm seine

Sachen bringen, die sie im Busch versteckt gefunden. N a r c i s s u s dankt ihnen und fort geht es „zum Jagen, zum Jagen.“ E c h o folgt sogleich. Die ebenfalls zur Nachfolge bereiten C i l e n e und D o r i c l e a werden aber von den in sie verliebten M e l i d o r o und A u r i n d o , aufgehalten und mit eifersüchtig argwöhnischen Vorwürfen begrüßt. Diese bitten, jedoch vergeblich, um Gegenliebe, und die beiden Nymphen gehen ebenfalls ab. Dennoch ermuntern sich die beiden Liebhaber gegenseitig zur Standhaftigkeit, der (Sc. 7.) allein zurückbleibende lustige R u l l o aber meint:

„Das Lieben und das Jagen
Hält beides gleichen Brauch:
Ein Jäger muss sehr früh aufstehn,
Und auf sein Wildpret lauern gehn;
Ein Buhler thut es auch,
Der lange vor der Morgenröth'
Vor seiner Liebsten Thüre steht,
Und passet noch vor Tagen
Oft nur auf leeren Rauch;
Das Lieben und das Jagen
Führt beides gleichen Brauch.“

„Ein Buhler pflegt zu fangen
Nachdem er's glücklich trifft;
Das Wildpret ist der Liebsten Huld,
Der Spürhund ist die Ungeduld,
Die Hoffnung blässt das Hift,
Das Garn ist die Gelegenheit,
Der Jägerspiess die Freundlichkeit,
Damit muss er sich wagen
Durch Büsche, Dorn und Strauch;
Das Lieben und das Jagen
Hält beides gleichen Brauch.

Sc. 8. stellt einen Garten mit Wasserfällen dar, in welchem J u p i t e r als Schäfer P i r a n t e s erscheint, und sofort durch seine Rede zu erkennen giebt, dass ihn die Liebe zu dieser Umgestaltung bewogen; der Gegenstand derselben ist die (Sc. 9.) mit ihm zusammentreffende C i l e n e , die ihn weder zu hassen noch zu lieben erklärt, und seine Klagen mit ihren Schmerzen um Narcissus beantwortet. Der wieder allein gelassene P i r a n t e s (Sc. 10.) hofft jedoch, sie noch auf andern Sinn zu leiten, und wenn sie erst wüsste, wer er wäre, würde sie sicherlich für ihn gewonnen sein; freilich würde Juno über die neue Flamme sehr eifersüchtig sein, auch die Thränen der Nymphe Asteria aber, die er zuletzt geliebt, seien weit entfernt, ihn von Cilenen abzuziehen

„auf deren Wangen mir ein frischer Frühling blüht.
 Die Veränderung im Lieben
 Ist des Lebens beste Freud',
 Immerzu bei einer bleiben
 Kann die Zeit
 Schlecht vertreiben,
 Wen kein Ekel soll betrüben,
 Hasse die Beständigkeit.“

Gerade hier aber überrascht ihn *Asteria*, die ihn bereits eine Weile belauscht; Jupiter sucht sie mit Versicherungen zu begütigen. Nachdem er sich entfernt, bricht aber *Asteria* in bittere Klagen über ihn aus, zumal sie gar nicht *Asteria*, sondern *Juno* selbst ist, die diese Gestalt angenommen, um hinter ihres flüchtigen Ehegemahls neueste Liebe zu kommen, und Rache zu nehmen. (Sc. 11.) — Nun zeigt sich *Narcissus* allein, in einer wilden Einöde, am Gestade des Flusses *Cephisus* (Sc. 12.), und erklärt, nur die kühlen Wälder lieben zu wollen, als der Flussgott *Cephisus*, sein Vater, von Flussgöttern und Najaden umgeben, am Ufer des Stromes erscheint, und ihm warnend rath (Sc. 13.), der Jagd zu entsagen, und zu lieben, was ihn liebe. Habe doch *Tiresias* auf die Frage, wie es dem neugebornen Sohne im Leben gehen würde, erwidert: „Dein Sohn wird untergehen, wenn er sich selbst wird kennen,“ zu welchen dunklen Worten er nur die Erläuterung habe erhalten können: es würde nur allein die allzugrosse Lust am Jagen, und dass er sich zu sehr der Liebe entschlagen würde, der Anlass dazu sein. Auf *Cephisus* Aufforderung bezeugen ihm singend und tanzend die Flussgötter und Najaden die Lust des Liebens und schliessen im Chor:

„Rosen blühen nicht an Stöcken,
 Dass man sie soll lassen stehn,
 Und wer Liebe kann erwecken
 Ist zum Lieben ausersehn;
 Wie ein Sommer ohne Sonne,
 Wie ein Tag ohn' Glanz und Licht,
 So ist Alles ohne Wonne
 Wo es an der Lieb' gebricht.“

Das hilft aber alles nichts; *Narcissus* wieder allein (Sc. 14.) will nicht verliebt sein; weist in diesem Sinne die herzukommende *Cilene* ab, und verbietet ihr, wenn sie seine Freundschaft sich erhalten wolle, die er ihr nur darum geschenkt, weil sie ihm vor andern Nymphen stets beim Jagen gefolgt, von schnöder Liebespein noch ein einziges Wort zu sagen. *Cilene* geht, um ihn nicht ganz meiden

zu müssen, hierauf ein, vorausgesetzt, dass sie ihn immer auf der Jagd begleiten dürfe, und er keiner andern Nymphen gewähren wolle, was er ihr abgeschlagen. In diesem Augenblick kommt *Doriclea* und hört ungesehen (Sc. 16.) die hierauf bezüglichen Zusagen des *Narcissus* und die gegenseitigen Freudensäusserungen; sie versteht sie natürlicherweise falsch, und wiederholt, nachdem jene sich entfernt, trostlos des *Narcissus* eben gehörte Worte. (Sc. 17.) Da naht sich *Echo*:

Echo. In welch' bestürztem Stand steht *Doriclea* hier?

Dor. „Nein, werthste Nympe, glaube mir
Dass ich kein' andre nie so hoch will schätzen,
Als Dich, der Wälder Kron' und Pracht!“

Echo. Was soll dies sein?

Dor. „Ich will all' mein Ergötzen
Mit dir zu theilen sein bedacht.“

Echo. Für eine Nebenbuhlerin
Sind dies zu grosse Gütigkeiten.

Dor. „Und die Versicherung ist schon gemacht,
Dass du an meiner Seiten
Durch Wald und Feld mich immer sollst begleiten.“

Echo. (Es scheint, als ob sie ras', aus ihrem Angesicht.)

Dor. Ich bin *Narcissus* ja, du bist *Cilene*,
Ich bin dein Liebster, du bist meine Schöne,
Du weisst nicht, wie verliebt *Narcissus* spricht.

Echo. (Mein Argwohn trügt mich nicht.)

Doriclea umfängt die *Echo* und singt (aus dem vorher gehörten Zwiegesang des *Narcissus* und der *Cilene*):

„O wertheste Stunden“!

Echo. Wie hart hält mich ihr Arm umwunden!

Dor. „O fröhlicher Stand!“

Echo. Ich muss mich nur entreissen diesem Band.
(Sie reisst sich los.)

Dor. Was soll dies sein? Treibst du nur dein Gehöhne?
Undankbare, kaltsinnige *Cilene*!

Echo. O Himmel! Wie verstellt sie sich im Augenblick?

Dor. Verdammte Lieb'! verfluchtes Glück!
(Läuft rasend davon.)

Echo vermuthet, dass ihr verirrter Sinn vielleicht daher komme, weil sie erfahren, dass *Narciss* die *Cilene* sich auserkoren, dann sei auch ihr Leben hin, wie *Doriclea*'s Verstand. Dem herbeikommenden *Pirantes* (Sc. 18.) erzählt sie von ihrer Vermuthung, und Beide beschliessen, dass während

Pirantes die Cilene dem Narcissus nimmer gönnen will, Echo verhindere, dass Asteria den Pirantes bei Cilenen überraschen könnte. —

Zu Beginn des zweiten Aktes kömmt D o r i c l e a ganz sachte aus dem Dorfe herausgeschlichen, Jänergarn und Spiess tragend :

„Sacht, sacht! st! st! Dass ihr mir nicht mein Wild verjagt!
 Ich will allhier den Amor fangen;
 Doch rath ich euch, dass ihr's nicht wieder sagt,
 Denn sollt er merken mein Verlangen,
 So käm' er mir nicht in mein Garn gegangen;
 Ich habe manchen Zug umsonst gewagt,
 Krieg' ich ihn aber einst zu fassen,
 So will ich ihn sobald nicht wieder lassen.
 (Sie spannt das Garn auf.)

Diese Netze, diese Garne,
 Sind für dich nur aufgerichtet,
 Kleiner Bösewicht,
 Ob ich dich zuvor gleich warne,
 Will ich dich doch wohl erhaschen,
 Weil du auf das Naschen
 Allzusehr erpicht;
 Diese Netze etc.

Das Garn ist aufgestellt, nun muss ich meine Hunde,
 Die heut des Jagens Ordnung trifft,
 Zusammenrufen aus dem Grunde:
 Tu! tu! tu! tu! hift! hift!“

Sie hält die Hand vor den Mund und bläst; endlich legt sie sich ins Gras, weil sie ihn kommen hört. Der kommende ist aber Rullo; er wird gefangen (Sc. 2.), geräth nicht wenig in Verlegenheit, als er für Amor angesehen wird, und schwört der Doriclea, um nur wieder frei zu werden, sehr bereitwillig nach, was sie ihm vorsagt: ihr nämlich den Narcissus gewogen zu machen. Frei geworden, verspricht er, mit einer ganzen Schaar Liebesgötter zurückzukehren (er meint nämlich, mit Narren müsse man närrisch thun) und kaum hat D o r i c l e a des Ruhms sich gefreut, den Stifter so vieler Nöthen gefangen zu haben, so erscheint Rullo wieder mit einer Menge Schäfer, die als angebliche Liebesgötter um die Sinnverwirrte herumtanzen. Hierin aber stört sie A u r i n d o, der empört darüber, dass jene in D o r i c l e a's Thorheit ihre Lust suchen, sie drohend verjagt (Sc. 4.), dafür aber keinen Dank empfängt, da D o r i c l e a, weil seine Gegenwart die Liebe im Augenblick von dannen treibe, ihn für den Hass, die Eifersucht hält, und

ihn verwünschend davon geht. Während er über dies Alles seinen Schmerz ausspricht, naht N a r c i s s u s (Sc. 5.), welchem A u r i n d o vergeblich über seine Kälte Vorwürfe macht; als N a r c i s s ihn verspottet, erklärt jener, aus Liebe zu D o r i c l e a selbst seine eigne Lust ihrem Willen nachzusetzen,

N a r c. Aurindo, du bemühest dich vergebens,
Soll meine Thorheit sie aus ihrer machen frei,
So bleibe sie viel eh' in ew'ger Raserei.

A u r i n d o geht verzweifelnd ab und N a r c i s s u s wiederholt seinen Vorsatz, nie in der Liebe Banden zu fallen, sondern in der Freiheit sein Vergnügen und seine Ruhe zu wahren. — (Sc. 6.) In einem Garten tritt E c h o auf, sehnsüchtig, und bereit für P i r a n t e s hinsichtlich der C i l e n e alles zu thun, wenn ihr nur Narcissus nicht genommen würde — hierin kommt ihr die sich eben einfindende C i l e n e selbst entgegen, indem sie ihrer hoffnungslosen Liebe zu Narciss ziemlich überdrüssig, nicht abgeneigt ist, den P i r a n t e s zu erhören. E c h o erblickt letzteren von fern, und lässt sie zurück um unterdess die A s t e r i a fernzuhalten. Kaum hat jedoch P i r a n t e s seine Liebeswerbung begonnen, als E c h o mit der Nachricht zurückkehrt dass A s t e r i a nahe; daraufhin willigt C i l e n e ein mit ihm zu gehen (Sc. 9.) — Als A s t e r i a kommt, findet sie daher E c h o allein (Sc. 10.), die sich anfangs stellt, als bemerke sie jene nicht, und allerhand verliebt sehnsüchtige Reden führt, welche der A s t e r i a Verdacht erregen, so dass sie sehr begierig wird Näheres zu erfahren. Darauf giebt ihr E c h o eine sehr umständliche Beschreibung von einem wunderschönen Fremden, den sie gesehen, der ein sehnsüchtiges Lied (welches die A s t e r i a ebenfalls vollständig anhören muss) ihr nachgesungen, dann „kam er“ —

A s t. Wer? nenn' mir ihn!

E c h o. Lass mich erst meine Red' vollführen.

A s t. Nein, Schäferin,
Ich kann allhier nicht längre Zeit verlieren.

E c h o. (Er wird itzund ihr schon entwischt sein).

A s t. Wars nicht P i r a n t e s?

E c h o. Nein.
Es ist ein andrer.

A s t. (Achl ich bin betrogen,
Und unterdessen ist die Zeit verflogen).
Leb' wohl.

Echo. Willst du nicht meine Liebsgeschichte aushören?

Ast. Ein jeder hat genug an eigenem Beschweren.
(Ich eile, wo ich den Treulosen finden kann.)

Aber schon stürzt Melidoro herbei, lebhaft erregt erzählend, dass er Cilene mit Pirantes gesehen habe.
(Sc. 11.)

Ast. Treuloser, du sollst nicht entrinnen diesen Garnen.

Echo. (Ich eil', ihn vor zu warnen).

Ast. Wo eilst du hin?

Echo. Ich habe hier und dar
Bei meinen Heerden zu verrichten.

Ast. Erzähl' mir erst den Rest von deinen Liebsgeschichten.

Echo. Verzeihe mir, die Zeit lässt mir's nicht zu.

Ast. Ha! Meisterin beredter Lügen,
Ich merke deine List, ich kenne dein Betrügen.

Aus der Strafe solle sie kennen lernen, wen sie betrogen habe: Die Sprache solle ihr geraubt sein.

„ja du sollst nur zu meiner Rach',

Der letzten Silben Schall noch können sagen nach.

Echo. Ach! (Geht ab.)

Asteria entfernt sich, weitere Rache zu nehmen, noch aber steht Melidoro, bestürzt über das eben Erlebte, als Asteria mit einem Dolch, die Cilene verfolgend, wiederkommt. (Sc. 12.) Melidoro bittet um Schonung, wenigstens um gleiches Schicksal: „Durch mein Herz gehet nur ein Weg zu ihrem hin.“

Cil. (O treuer Sinn!)

Ast. Soll ich die schonen, welche mir
Pirantes hat entzogen?

Der mein untreuer Ehgemahl gewogen?

Cil. Pirantes dein Gemahl? Was hör' ich hier?

Glaub' Nymphe, dass ich seine Lieb' verfluche,

Da ich weiss, dass sie dich verletzt und mich entehrt.

So wendet sich die Sache; Asteria bittet selbst um Verzeihung wegen der Verblendung ihrer Eifersucht und entfernt sich, Melidoro ebenfalls, nach der Versicherung dass schon ein sanfter Blick von Cilene Glücks genug für ihn sei, und die zurückbleibende Cilene selbst geräth in grosses Schwanken; Melidoro's sanftes Wesen scheint gegen des Pirantes Treulosigkeit und des Narcissus Härte, seines Eindruckes nicht verfehlt zu haben.

Im dritten Akt sieht man, unter einer sanften Musik, **E c h o** mit bewegten Gebärden hin und wieder gehen, endlich in einen Felsen schreiben; als **P i r a n t e s** naht, weist sie auf das Geschriebene und entfernt sich. Dieser ist verwundert, liest dass **E c h o** durch **A s t e r i a** der Sprache beraubt worden; wird etwas bestürzt darüber dass **A s t e r i a** seinen Wankelmuth erfahren, und sich durch Zauberei zu rächen im Stande sein solle,

„Doch warum will ich mich betrüben,
Nur weil Asteria weiss meinen Unbestand!
Dass Jupiter niemals beständig bleibt im Lieben,
Ist ohnedem der ganzen Welt bekannt.

Die schnellen Himmel drehen
Sich stets in ihrem Kreis,
Gestirn und Sonne stehen,
Niemals auf gleiche Weis',
Des Mondes Silbernangesichte
Gönnt steten Wechsel seinem Lichte;
Wie soll denn meine Lieb' allein
Beständig sein?

Es wechseln Stund' und Zeiten
Der schnellen Flügel Lauf,
Und was sie heut bereiten
Hört morgen wieder auf;
Die Ströme fließen hin und wieder,
Die Luft bewegt sich auf und nieder,
Wie soll denn meine Lieb' allein
Beständig sein?“

Als nun **C i l e n e** kommt (Sc. 2.), macht er sich gleich an sie, diese aber will nichts von ihm wissen:

„Wechsle, wanke nur im Lieben,
Aber bleibe weit von mir.

A s t e r i a und **N a r c i s s u s** (Sc. 3.) kommen gleichfalls hinzu, erstere macht **P i r a n t e s** Vorwürfe, dieser aber kehrt sich ab.

Ast. Doch wie? willst du dich von mir kehren?

Pir. Mir fällt der Echo Unglück bei,
Es möchte deine Zauberei
Auch durch die Blicke mich versehren. (Ab.)

Ast. (O Falschheit!)

Cil. (O geringe Treu!)

Narc. (Glückselig, der sich nie von Liebe lässt bethören!)

Ehe **A s t e r i a** sich entfernt, warnt sie noch **N a r c i s s**

vor der ihn wegen seiner Grausamkeit bevorstehenden Rache des Himmels, und mahnt ihn, Cilene, die dessen so würdig sei, zu lieben. Darüber (Sc. 4.) macht aber Narcissus Cilene nur Vorwürfe, sie habe ihr Wort ihm nichts mehr von Liebe zu sagen, gebrochen und lasse ihm nun gar durch Andere davon vortragen; diese Grausamkeit veranlasst Cilene ihm zu wünschen, dass er diese selbst einmal bei Liebe ohne Gegenliebe emfinde. Hierauf entfernt sie sich, indess Narciss ihr Drohen verlacht. Doch wo sind seine Jäger hin? Seinem Rufen antwortet Echo mit Wiederholung der letzten Worte, setzt ihn aber als sie selbst kommt höchlich in Zorn, sie sei gerecht bestraft und solle sich entfernen;

„Denn deine Gegenwart bringt mir nur Ungemach.

Echo. Ach!

Narc. Lass mich, und folg' mir nimmer nach!

Echo. Immer nach!

Narc. Je mehr du folgst, je mehr will ich dich hassen,
Und jeden Ort, da du mich findest, verlassen;
Dich flieht, dich scheut mein Herz.

Echo. Mein Herz!

Narc. Dein Anschauen ist mein höchster Schmerz,
Weil ich, wenn ich dich nur erblicke, mich entfärbe,
Geh', geh', ich meide dich, bis dass ich sterbe.

Echo. Ich sterbe.“

Narcissus geht ab und Echo setzt sich ganz bekümmert in eine dunkle Höhle zwischen die Felsen. Da kommt Doriclea (Sc. 6.)

Dor. Ha! ha! wie muss ich doch lachen
Ob allen den Sachen,
Die Amor, der stroherne Held,
Richt' an in der Welt!

(Sie kehrt sich nach der Höhle.)

Weinet, weinet,

Echo. Weinet, weinet,

Dor. Ihr betäubten Augen, weinet,

Echo. Weinet,

Dor. Seufze,

Echo. Seufze,

Dor. Du beklemmtes Herz,

Echo. Beklemmtes Herz,

Dor. Weil dein Schmerz
Ewig und unendlich scheint,
Deine Hoffnung ist gefällt,

Echo. Ist gefällt,

Dor. Und dein Tod ist festgestellt,

Echo. Festgestellt.

Dor. Ha! ha! wie muss ich doch lachen,
Ob allen den Sachen
Die Amor, der stroherne Held
Richt' an in der Welt!

In ähnlicher Weise geht es noch eine Weile fort, bis
Doriclea die Echo gewahr wird.

Dor. Wer bist du, arme Turteltaube,
Die du in diesen Felsen girrst,
Und ohne deinen Gatten irrst?
Dein Tauber ist ein Schalk, er nährt sich von dem Raube;
Und du, verlassnes Täubelein,
Musst unterdessen ganz allein
Betrübet sein.

Echo. Betrübet sein.

Dor. Gieb Acht, dass dich der räuberische
Cupido nicht zur Beut erwische,
Wenn deine Freiheit er nicht schon gefällt.

Echo. Schon gefällt.

Dor. Ha, ha, wie muss ich doch lachen etc. (wie oben).

Den herzukommenden Rullo hält Doriclea für
Narciss (Sc. 7.), was er sich gern gefallen lässt, aber
stracks läuft er davon (Sc. 8.) als ihn Aurindo abermals
dabei findet, wie er sich an fremdem Unglück ergötzt. Do-
riclea jedoch hält Aurindo für einen Satyr, ruft Diana
um Hülfe an, und rennt fort, indem sie wiederholt: Ha, ha,
wie muss ich doch lachen etc.“ Dennoch hofft Aurindo
noch immer, dass noch eine Zeit kommen werde, wo das
Leid für sein treues Herz vergangen sei. — Die neunte
Scene zeigt einen Brunnen mitten im Wald. Narcissus
allein:

„Der Sonne Glut, der Glieder Müdigkeit,
Des trocknen Mundes Durst, des Jagens Last,
Treibt mich, zu suchen hier auf kurze Zeit
In diesen Schatten meine Rasl,
Und mit den Wassern, die in diesem Brunnen spielen,
Die brennenden Begierden zu erkühlen.

Ihr fließenden Wassercrystallen,
Erlabet den lechzenden Mund,
Euch müsse noch Hitze, noch Sonne befallen,
Nichts störe, nichts trübe den spiegelnden Grund,
Ihr fließenden etc.

(Neigt sich nach dem Brunnen, um daraus zu trinken.)

Jedoch, was seh' ich hier? Ihr Götter! Welch' ein Bild?
 Welch schönes Angesicht, das mich entzückt?
 Was ist es für ein Gott, der mich bestricket?
 Ists möglich, dass mir Glut aus diesen Wassern quillt?
 Welch güldner Haare Prangen!
 Welch Hals und welche Stirn von Schnee!
 Welch Purpurmund! und welche Rosenwangen!
 O Schönheit die ich seh!
 Mein Herze glüht vor sehnlichem Verlangen,
 Ich lieb', ich brenn', o Himmel! ich vergeh'!"

Während N a r c i s s u s so nach sich selbst ruft, kommt C i l e n e, (Sc. 10), erkennt seine Thorheit und eilt sie den Freunden anzudeuten. Unterdess klagt Narciss:

„Doch ach! umsonst bezeug ich mein Verlangen;
 Ich lieb', ich sehe dich und du bist hier,
 Wenn ich dich aber will umfassen,
 So fliehst du vor mir.
 Uns scheid't ein kurzer Raum, und doch ist mir benommen,
 Mein Licht, zu dir zu kommen,
 Umsonst ist der Versuch, vergeblich die Begier,
 Du selbst zwar scheinst dich nach mir zu drehen,
 Aus deiner Spiegelfluthen Grund,
 Denn wenn mit Küssen ich dir will entgegengehen,
 Richtst du dich in die Höh', und beutst mir selbst den Mund;
 Doch augenblicklich muss ich dich verschwunden sehen.
 Ach! welche Grausamkeit, die deine Zier
 An mir verübet!
 Wie manche Nymphe hat mich schon umsonst geliebet,
 Und ich, ich liebe nun umsonst bei dir.“

Cilene, Melidoro, Aurindo, Rullo und eine grosse Menge Schäfer, Jäger und Nymphen kommen, (Sc. 11) und führen Narciss mit sich vom Brunnen weg, um ihn zu zerstreuen; sie tanzen und singen ihm vor, aber Narciss eilt wieder zum Brunnen; sie trüben den Brunnen, er nennt sie dafür Grausame; nochmals beginnt der Tanz und das Spiel.

Narc. Umsonst sucht ihr mich abzuhalten.
 Von dem geliebten Angesicht,
 Ich weiche nicht
 Von diesem Ort, bis dass ich muss erkalten.

Cil. Das was du liebst, befindest sich selbst in dir,
 Und wenn du weichst, wird es auch mit dir gehen;
 Verblendter, kannst du denn nicht sehen,
 Dass sich dein eignes Bild zeigt in dem Wasser hier?

Narc. O Himmel! ja, ich muss erkennen
 Den Irrthum, damit mich verblendet der Liebe Macht,
 Wie sinnreich hat sie doch zu meiner Qual erdacht,

Dass aus der Fluth mich meine Flammen brennen!
Dies ist, was mir mein Vater hat gedräut,
Und was Tiresias vorlängst mir prophezeit!

Endlich wird Narciss von den Andern weggeführt,
nur Melidoro und Aurindo bleiben noch einen Augen-
blick zurück und bemerken das wunderbare Spiel der Liebe.
(Sc. 12.)

Mel. Der welchem die vollkommene Cilene
Ihr Herz ergiebt,

Aur. Um den sich Doriclea, meine Schöne,
Bis auf den Tod betrübt,

Beide. Der ist nun in sich selbst verliebt.

Kaum sind sie fort, so stürzt Narcissus, der sich
losgemacht, wieder dem Brunnen zu. (Sc. 13.) Er kann
nicht von sich loskommen, und ruft den Tod herbei, seine
unheilbare Noth zu beschliessen.

Narc. Ja, ja, ich spüre schon, dass meine Kräfte schwinden,
Bald werd' ich in dem Sterben finden
Das End' von meinem Ungemach.

Echo. Ach!

Narc. Wer seufzt mir nach?

Echo. Ach!

Narc. Ach, es ist Echo, die mich hat umsonst geliebet,

Echo. Geliebet,

Narc. Und die sich jetzt zugleich mit mir betrübet,

Echo. Betrübet.

Narc. Der Himmel übt an mir nun seine Rach'.

Echo. Ach!

Narc. Und er vergilt mir jetzt die ihr erwies'ne Schmach.

Echo. Ach!

Narc. Ach! unglückselge Lieb', ich sterb', ach! ach!

Echo. Ach! ach!

Narcissus legt sich beim Brunnen nieder und stirbt;
Doriclea (Sc. 14.) ihn suchend und rufend, findet ihn
todt, bleibt eine Zeitlang ganz bestürzt stehen, und kommt
durch diesen Tod wieder zu sich; es nahen Cilene, Pi-
rantes, Melidoro, Aurindo, Rullo und A.
(Sc. 15.)

Cil. O Himmel, welcher Blick!

Mel. Narcissus liegt erblasst.

Chor. O Ungelück.

Pirantes zu Cilene: Vergiss Narcissus, der dich stets verachtet,
Und sieh auf des Pirantes Plagen,
Der demuthsvoll in deiner Liebe schmachtet.

Cil. Asterien magst du dergleichen Worte sagen.

Pir. Begehrst du wohl, dass einer Zauberin
Ich widme meinen Sinn?

Da erscheint zu Jupiter's Beschämung und der Andern Staunen (Sc. 16.) Juno in ihrer eigenen Gestalt, klärt das Zauberhafte der angeblichen Asteria auf, und schmäht Jupiter wegen seiner Untreue, verzeiht aber auf dessen Versicherung sich zu bessern, und als die Schäfer und Nymphen den todtten Narcissus beklagen wollen, verwandelt Jupiter seinen Leib

„in einer Blume Schein,
Aus welcher seine Zier hervor noch blicke,
Und diesen ganzen Platz soll gleiche Zier umfassen,
Und seiner Schönheitspracht Gedächtniss blühen lassen.“

Narcissus Leib verschwindet, und das ganze Theater erscheint mit Narcissen geschmückt; Cilene vereint sich nun mit Melidoro, Doriclea mit Aurindo, und der Chor singt:

Wer nur mit festem Herzen
Das wankelbare Scherzen
Des leichten Glücks besiegt,
Wird nach Verdruss und Schmerzen
Am Ende noch vergnügt.

Widerschall: Vergnügt.

Als Melidoro erstaunt fragt, was dieser Widerschall bedeute, erklärt Juno, dass Echo, in Kümmermiss um Narciss, sich verzehrt habe, ihr Leib sei zu Felsen geworden, und ihre Stimme „eine leere Luft, die aus der hohlen Gruft, was sie zuvor gehöret, widerruft.“

Cil. So blüht Narcissus Zier, so wird das Angedenken
Der Echo stets gehöret in der Welt.

Aur. Nach Quälen und nach Kränken
Ist ihr Geschick vom Himmel festgestellt.

Cil. Edle Blume, blühe, blühe!

Widerschall von einer Stimme: Blühe, blühe!

Cil. und Dor. Dass dein Glanz sich stets erhöh';

Widerschall von 2 Stimmen: Stets erhöh',

Aur. Dass dich keinmal nicht beziehe,

Widerschall.

Nicht beziehe, —

Mel. und Aur. Sturm noch Hagel, Frost noch Schnee,
Widerschall. Frost noch Schnee.

Chor. Deines reinen Silbers Schein
Müsse stets gepriesen sein!

Widerschall des ganzen Chors. Gepriesen sein!

(Wird ein Chor von Instrumenten gehört.)

Dor. Schall, o Echo, in den Lüften,

Widerschall. In den Lüften,

Dor. und Mel. Dass die Gegend widerschallt,

Widerschall. Widerschallt,

Aur. Ruf nur immer aus den Grüften,

Widerschall. Aus den Grüften,

Aur. und Cil. Dass es tönet, dass es hallt,

Widerschall. Dass es hallt,

Chor. Dein Verdruss hat sich gewendt,

Und dein Leid ist nun zum End';

Widerschall. Ist nun zum End'.

Es ist aus diesem Auszuge einleuchtend, dass das Talent Bressand's ein aussergewöhnliches war, dass er der Lösung der ihm gestellten Aufgaben sich mit grossem Geschick unterzogen, und nicht nur die Diction und die Erfindung im Einzelnen, sondern auch der Versuch die Charactere festzuhalten, ihm den besondern Rang anweisen, der hier für ihn von vornherein in Anspruch genommen worden ist. Aber er steht, wie wir schon gesehen, völlig vereinsamt da, und hat gar keine als die augenblickliche Wirkung hervorzurufen vermocht, so dass es leicht zu begreifen ist, wenn man ihn bisher immer nur so oben hin, dazu noch gewöhnlich mit falschen sachlichen Bemerkungen, neben Postel und Consorten genannt hat. Seine Thätigkeit für das nationale Drama, welche sich noch die Neuber zu Nutze gemacht haben soll, die jedoch nur in gewandten Uebersetzungen aus dem Französischen bestanden zu haben scheint, gehört nicht hierher, scheint aber auch bisher zu wenig beachtet worden zu sein.

Ein seltsames Zusammentreffen ist es, dass Bressand gerade sein bestes Stück, *Echo und Narcissus*, einer Dame dedicirt hat, welche wir zwanzig Jahr später, bei ihrem Aufenthalt in Hamburg nicht minder gefeiert finden: der bekannten Gräfin *Aurora von Königsmark*. Bressand schliesst sein, übrigens unbedeutendes, Widmungs-gedicht an sie mit den Worten: „Bei solcher Morgenröth! verlangt man keine Sonne,“ und er mag Recht gehabt haben, denn 1696 stand Aurora in der schönsten Blüthe ihrer viel-

gepriesenen Schönheit. Aber dass sie ebenso liebenswürdig wie schön gewesen, und namentlich für Musik und Poesie sehr eingenommen gewesen, dafür spricht ausser den sonst bekannten Umständen auch besonders, dass als sie 1713 in Hamburg sich aufhielt, die bedeutendsten dortigen literarischen und musikalischen Grössen ihr Werke zu widmen bedacht waren. Freilich lebte ihre Schwester, die Gräfin L ö w e n h a u p t seit längeren Jahren in der Stadt, und wie es scheint, nicht ohne eine besondere Betheiligung an den damals tonangebenden Kreisen; Aurora scheint aber auch in persönlicher Beziehung bei ihrem vorübergehenden Aufenthalt in künstlerischer Beziehung den rechten gesellschaftlichen Mittelpunkt gebildet zu haben, wie hätten auch jene galanten Herren dieser galantesten Dame gegenüber sich anders verhalten können. So widmete ihr K ö n i g seine D i a n a, K e i s e r eines seiner wenigen gedruckten Werke: Die Divertimenti serenissimi; und M a t t h e s o n zierte mit ihrem Namen und Bildniss sein erstes grösseres musikalisch-theoretisches Werk: D a s n e u e r ö f f n e t e O r c h e s t e r. Letztere beiden hatten schon früher auch einige Gedichte der Gräfin in Musik gesetzt, die zum Theil als Opernarien sich eingewebt finden. 43)

Was nun die Compositionen der Operndichtungen der obengenannten und characterisirten Haupttextlieferanten betrifft, so rührten dieselben zum grösseren Theile von K e i s e r her. Er ist es auch allein, auf den hierbei eine besondere Rücksicht zu nehmen ist, und zwar nicht nur, weil fast nur noch Partituren von seiner Arbeit erhalten sind, und er überhaupt mehr Opern schrieb, als fast sämtliche neben ihm einzelne Opern setzende Kapellmeister zusammen genommen, sondern weil nach dem Zeugnisse seines Erfolges bei seinen bedeutendsten Zeitgenossen, sein Talent alle übrigen hoch überragte, so dass man fast nur von ihm etwas hören wollte. Allerdings liegt die Vermuthung sehr nahe, dass es wohl nur eine für die damaligen Zuhörer so überaus ansprechende Musik gewesen sein könne, denn die ganz unausstehlichen, abgeschmackten, bombastischen Reimereien fast aller gleichzeitigen Operndichter hätten schon dafür gesorgt, dass nichts Dauerndes sich habe schaffen lassen. Hierin aber würde man sich sehr irren. Keiser schrieb zu jenen Texten die schönsten, ansprechendsten und zugleich sehr charakteristische Melodien, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er kein Talent war was sich erst an den Worten hinanranken muss, sondern weil er mu-

sikalische Genie hatte. Ein solches gestaltet seine Schöpfungen von innen heraus, auf durchaus musikalischem Grunde, redet seine eigene musikalische Sprache, und kann kerngesund sein wo der Dichter todtkrank erscheint. Diese Behauptung zu beweisen ist unnöthig, da eben Keiser und späterhin in erhöhtem Grade M o z a r t die unmittelbarste Anschauung davon geben. Der tiefempfundene, natürlichste Ausdruck, die wunderbar klare, durchsichtige Darstellung des unmittelbaren Gemüthslebens, welche Mozart so hoch stellen, finden sich, freilich in der noch un ausgebildeteren Form der damaligen Oper, bei dem ihm ebenbürtigen Keiser, der, über vierzig Jahre lang schaffend, von seiner ersten bis zur letzten Oper nie etwas Kaltes und Schlechtes machte, und bis ins Alter seine ursprüngliche Frische und Originalität bewahrte. Melodien entquollen ihm gleich den klaren Wellen eines unversiegbaren Stromes, schon Mattheson bemerkt, dass er sich nie wiederholte, und nannte ihn bereits 1713 mit vollem Rechte: „le premier homme du monde, die Ehre Deutschlands.“

Glücklicher Weise hat Keiser über sich selbst und das Wesen seiner dramatischen Thätigkeit sich zu äussern Gelegenheit genommen, und diese Aeusserungen verdienen um so mehr vorweg vollständig mitgetheilt zu werden, als sie zum Theil zeigen, dass man schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gewisse Anforderungen aufstellte, die man gewöhnlich erst in die Zeiten G l u c k ' s zu verlegen pflegt. So schreibt K e i s e r zu der Oper *la fedeltà coronata* (1706) nach der Inhaltsangabe ein „Avertissement“, welches, unter Weglassung einiger auf das Stück selbst bezüglichen, unwesentlichen Stellen, für sein Selbstbewusstsein, und seine Stellung zum Publikum sehr bezeichnend ist:

„So weit,“ beginnt er, „erstreckt sich der Inhalt, so der Herr Autor zum Vorbericht gesetzt, wobei ich dieses hinzufüge, dass mein Wunsch dahin ziele, dieser Oper mit so lustigem Humor zuzusehen, als mein Gemüth bisher Verdruss bei meinem Zustande empfunden.“ (Man wird sich erinnern, dass Keiser um diese Zeit die Oper in Pacht hatte.) „Da nun dieses meine drei und dreissigste Composition der Schauspiele, so möchten vielleicht die Inventiones zu vielen hundert Arien einem Compositeur einiges Nachsinnen erwecken. Jedoch kann ich nicht in Abrede sein, dass zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu diesem theatro, fürnemlich aber die Höflichkeit eines vornehmen Hauses encouragirt, welchem viele ein vergönntes

Contentement, noch mehr aber kein geringes Stück der politesse einer galanten Nation zu danken. Und da die meisten widrigen Raisonsnements von denen gefällt werden, welche etwan ihre passions verleitet, oder sich flattiren, dass sie unter die Zahl der Musikkenner gehören, wenn sie etwan ein Menuet auf der Hautbois oder Violine spielen, so kann ich gegentheils versichern, dass ich niemals auf dergleichen Jugements reflectirt, noch um den mauvais gout des Parterre mich bekümmert, weil ich weiss, wie weit der Menschen Urtheil, so öfters so unzeitig als irraisonnable zu ästimiren. — — Diejenigen, so im Uebrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich von Inventionen ausgeschöpft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuser Gönner der Musik gegen mich nur eine marque solcher Gunst blicken lassen möchte, die den Geist des Lully animiret. — — Endlich versichere, dass ein vernünftiges Jugement der beste recompens meiner bisherigen Arbeit sein werde, welches ich hiermit ausbitte, und verharre eines jeden geneigten Lesers und Zuschauers verbundenster Keiser.“

Schon diese Worte zeigen die ächte Künstlernatur, die, indem sie die Dinge sub specie aeterni sieht, das Alltagsgeschwätz des gebildeten und ungebildeten Pöbels der sich zu allen Zeiten auf den Gassen breit gemacht hat, gebührend verachtet, und zugleich gegen die Verhältnisse in die sie gezwängt ist, Opposition machen möchte. Wie aber Keiser von der Musik, und insbesondere von seiner Musik gedacht habe, davon giebt er Zeugniss in der Vorrede der oben erwähnten, der Königsmark 1713 gewidmeten Divertimenti. Hier sagt er:

„So lange die Welt der Barbarei abgesagt, hat die edle Musik bei hohen und niederen Standespersonen ihre Gefälligkeit angetroffen. Die heilige Schrift sowohl, als Profan-Geschichte legen derselben eine überirdische Wirkung bei, und bezeugen, dass sie selbst die bösen Geister zu vertreiben mächtig sei, davon das Exempel Sauls das bündigste. Dass sie, bei geist- und weltlichen Begebenheiten, von den Heiden gebraucht worden, bezeugen Athenaeus Dipnos. lib. IV. cap. 11. und Macrobius lib. 2. in somnium Scipionis, bei welchen auch die ἀνομοι in der tiefsten Verachtung gewesen, wie Juretus in notis ad Symmachum Ep. 74. Lib. 3. bestätigt; dergleichen Rindvieh der scythische König Anthaeus war, welcher lieber das Wiehern eines Pferdes als den Harfenschlag der künstlichen Ismenia anzuhören, theuer geschworen. Allhier, wo sich die Politesse täglich mehret, hat

die Kunst der edlen Musik kein so wildes, barbarisches Urtheil zu hoffen, dass vielmehr gegenwärtige Pieces die Approbation vieler durchl. und illustren Personen, denen selbe zur durchl. Gemüthsergötzung unterthänigst gewidmet worden, erhalten; daher sie auch den Titel bekommen. Wollen sich die Lehrlinge in gegenwärtigen Blättern umsehen, finden sie vielleicht eines oder das andere, so ihrem Vortheil gemäss. Allein die Arie „Ihr schönen Augen etc.“ wird in den leichtesten Figuren auch denen Nasutulis, die sich auf dem Parnasso das Apollinat bereits erhalten zu haben einbilden, da ihre Capacité doch sehr mediocre, wenn ihnen kein Fremder die Stufen zeigt, ziemlich Licht geben. Ich verstehe solche, die die Hand an die Composition legen, aber nicht wissen, dass der Paragraphus mit der Cadence, und ohne denselben niemals zu schliessen und die Distinctiones auch, als Punctum, Colon, Semicolon, Comma, Signa Exclamandi et Interrogandi etc. eben sowohl ihre Stellen in der Musik als in der gewöhnlichen Oratorie haben. Daher die Anzahl derer nicht gar zu gross, die das wahre Ziel der Musik erreicht, ich will sagen, die natürliche Ausdruck einer jeden emphatischen Figur der Poeten bei einem jeglichen Affect, worin das Meisterstück hauptsächlich bestehet. Zu solcher Ausdruck des Affects aber ist nichts so sehr als eine Opera geschickt, als gleichsam der Zirkel, worin dieselben rouliren, und wenn der Musikus einen Poeten antrifft, der ihm fast in jedem Auftritt neue Inventiones darzu an die Hand giebt, so kann man desselben Fähigkeit daraus bald erkennen, wann die Schaubühne eröffnet und die Geschicklichkeit des Acteurs, sowohl des Poeten als Musici Expressionen natürlich hervorzubringen weiss, wovon wir bisher, mit dem Applausu des vernünftigen Auditorii, viele Exempel gesehen: da sich bald ein unschuldiges Opfer der Iphigenia und darinnen die väterliche Gelassenheit eines Agamemnonis und die mütterliche Liebe einer Clitemnestra, bald in der Octavia das schüchterne Gewissen eines Nero, bald in der Lucretia die verstellte Thorheit eines Brutus und eine um ihre Ehre eifernde Dame, bald in Masaniello die Raserei eines hitzigen, dummen Empörers, mit der Zärtlichkeit einer getreuen Marianna und im höchsten Grade untreuen Antonio, bald in Sueno die schulfüchsige Liebe eines Thales, bald in Desiderio die Characteres eines grossmüthigen Prinzen, Wütherichs, unrechtmässig verstossenen und darum eifernden

Gemahlin, und Gegentheils: bald in Cato ein eigensinniger, strenger aber dabei wohlmeinender Patriot, bald in Pompeius, zween gleiche Ehrsüchtige um das Regiments-Ruder heftig streitende Helden, sammt der grössten tendresse einer Procris und Cephalus oder Tancredo und Clorinde in der Person der Aemilia und Pompeius, demnächst in allen schier die unterschiedenen passionen der unschuldig Sterbenden oder Ermordeten gezeigt, und zwar nicht mit leeren Erzählungen nach Art der Alten, sondern nach der wahren Natur, mit immer neuen dabei vorgekommenen Umständen. Hiervon wäre ein eigener Tractat zu schreiben, wenn solches der Raum so einer kurzen Vorrede gewidmet, diesmal gestattete. Ich will aber dieses Dessein bis auf eine andere Gelegenheit versparen, mich mit gegenwärtigen wenigen Blättern einer unpartheiischen Raison Allen und Jeden gebührlich empfehlend.“

Dies „Dessein“ hat Keiser freilich nie ausgeführt, aber das Vorstehende schon genügt zu der Einsicht, dass ihm die charakteristische natürliche Darstellung der verschiedenen Gemüthsbewegungen, die musikalische Dramatik als die höchste Aufgabe der Musik erschien. Und hierin lag vor Allem das Epochemachende seiner ersten Werke. Vor ihm kannte man in Deutschland keine natürliche musikalische Declamation; Keiser's geniale Natur brachte sie spielend hervor. Dies erkennt namentlich auch Mattheson an, doch hätte er besser gethan, wenn er Keiser allein die Ehre gelassen und sich nicht als gleichbetheiligten angeführt hätte; nicht nur war Keiser der primitive, sondern Mattheson reichte ihm in Betreff der musikalischen Anlagen und Leistungen nicht das Wasser, obgleich er allerdings dafür ganz anders zu schreiben, zu theoretisiren und zu raisonniren verstand. Dies that er aber viel später, als Keiser schon ganze Reihen von Werken, die Mattheson für seine theoretischen Ansichten sehr belehrend waren, geschrieben hatte — ja er selbst erwähnt, dass er erst um 1712 mit Keiser in näheren Umgang gekommen sei, während überdies bei Keiser wie bei allen grossen Künstlern kein besonderer Hang vorwaltete, sich um das Theoretische und Abstracte seiner Kunst speciell zu bekümmern. Zwar liess er sich dazu bewegen, zum ersten Theil von Mattheson's neu-eröffnetem Orchester, über welches dieser vorher öfters mit ihm gesprochen und gar manche gute Bemerkung von ihm gehört haben will — ein empfehlendes Nachwort zu schreiben; als ihm aber Mattheson weiterhin mit allerhand theo-

retischen Anliegen kam, z. B. mit Abforderung einer Erklärung über die Solmisation, und eines Gutachtens über den angeblichen Nutzen und die Wichtigkeit der Canons, liess er sich nicht weiter darauf ein. Jene abgeforderte Erklärung gab er nämlich gar nicht — Mattheson schliesst jedoch aus Keisers mündlichen Aeusserungen gegen ihn, dass er seiner Meinung beistimme — und in letzterer Beziehung bemerkte er, unter Bezugnahme auf seine vielen practischen Arbeiten, einfach, dass Mattheson's Ansichten den seinen „sehr conform“ wären. ¹⁴⁾

Ehe wir jedoch Keiser den Tonkünstler noch genauer in seinen Werken selbst betrachten, wird es zum völligen Verständniss seiner ganzen Natur zweckmässig sein, noch einen Blick auf sein sonstiges Wesen zu werfen. Schon oben ist dasselbe den äussern Ereignissen nach angedeutet worden, seine lebenswürdige, naive und galante Art spricht sich aber so recht unmittelbar in zwei Dedicationen aus. Die eine findet sich in der „musikalischen Landlust“ (1714). Diese ist einem Doctor der Rechte, J o h a n n L u i s, gewidmet, und an diesen richtet Keiser folgendes Sonett:

„Darf, grosser Musenfreund, von eines Dieners Hand
Ein musikalisch Werk zu deinen Händen eilen,
So wirf nur einen Blick auf diese Glückwunschzeilen,
Da dich aufs neu erblickt dein werthes Vaterland.

Nichts edlers weiss ich dir bei deinem Liebesband
Zum Zeugniss meiner Pflicht gehorsamst mitzutheilen,
Zumal, da die Musik bei Amors süssen Pfeilen
Der reinste Zeitvertreib, der beste Gegenstand.

Ein andrer mag dein Lob in hundert Reime bringen,
Hier wäre deinem Ruhm durch mich zu nah gethan,
Wo ich mir vorgesetzt ihn auf das Blatt zu zwingen.

Mir ist genug, nimmst du dies Werk nur gütig an;
Doch ja! denn jedes Stück wird unvergleichlich klingen,
Wenn deine schöne Braut es würdigt, selbst zu singen.“

Dieses Sonett ist natürlicher und besser als sämtliche zahlreiche Lobgedichte, die Keiser bei seinen Lebzeiten zu empfangen die Ehre hatte. Noch interessanter aber ist seine Anrede an die drei Fräuleins d e S o n t u m, welchen er die 1714 erschienenen Soliloquia aus dem von ihm componirten Oratorium: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ widmete. Hier schreibt er:
„Mes demoiselles. — Nicht nur die ungetrübte Hochachtung für dero unvergleichliche Meriten, sondern auch das

plaisir, so ich über die sonderbare Attention empfunden, welches Sie jederzeit bei Anhörung sowohl geist- als weltlicher Musique bezeigen, führen bei dieser Zuschrift meine Hand; selbige Qualitäten aber nach Würden zu erheben, und der Welt für Augen zu legen, sollte, so wie meine Schuldigkeit, also auch mein Vergnügen sein, dafern Dero Modestie nicht im Wege stünde. Es sind, mes demoiselles, meines Bedünkens zwei besondere expressions heutiges Tages grossem Missbrauch unterworfen, da sie doch mit äusserster Behutsamkeit, nicht aber, wie geschieht, so indifferement angeführt werden sollten. Die eine ist das Wort Tugend, und was demselben anhänget, die andere, das Wörtchen Galant. Tugendhaft heissen und sein, sind zwei verschiedene Sachen; Galant mag ich kaum untersuchen, so verdächtig will es klingen, da es doch an ihm selbst recht was schönes und zwar das beliebte exterieur eines redlichen Gemüthes bedeutet. Vielen, die von einer galanten Tugend (wenn mir so zu reden erlaubt ist) profession machen, würde es wunderlich und ihrer Meinung nach nicht galant vorkommen, wenn man ihnen ein geistliches Werk dediciren wollte, so verkehrt ist die heutige Welt! allein bei Ihnen, mes demoiselles, wo eine wohleingerichtete Erziehung und der klugen Eltern weise Sorgfalt, die Pietät im Tugend-Register, wie billig, oben an gesetzt, und wo was eine galante Aufführung heisst, genau verstanden wird, hoffe desto eher willkommen zu sein, je seltener man solche Exempel antrifft. Ich will zwar nicht vermuthen, es sei so arg, dass nicht noch in einer Stadt, in einer Familie, in einem Hause bisweilen eine Person zu finden, die das höchste Gut am rechten Orte suchet, und sich des bei der polirten Welt nicht entsiehet; aber drei zugleich, und Schwestern dazu, das ist wirklich was rares!

Wirds mir demnach keiner verdenken, wenn ich bei jetziger Gelegenheit fürstl. gräfl. und andern Standespersonen die Kenner der musikalischen Virtu sind, gleichsam hiermit etwas entziehe, und diesem schönen, unschuldigen Drei eine solche Arbeit consacrire, die Demselben zugleich zur Uebung und Erbauung dienen kann. Die allen edlen Seelen beiwohnende Liebe zur unschätzbaren Musique, mes demoiselles, hat bei Ihnen auch eine Qualité zu Wege gebracht, die ich den vornehmsten zur Seite setze, und die allerdings mit zu einer schönen Erziehung gehört; wenn sich nun beides dero Hände und Stimmen zur Meditation

einer solcher heilsamen Sache, als das Sujet dieser Bogen ist, appliciren, was kann man von Engeln und ihren Geschäften wohl für einen bessern Begriff haben, als Sie dadurch machen werden?

In dieser Absicht geschiehet meine öffentliche Offerte, der ich mich glücklich schätze, etwas dazu contribuiren zu können, und mit sonderbarem egard und attachement allstets verharre, mes demoiselles, votre très humble et très obeissant serviteur. Febr. 21. 1714.“

Diese Dedicationen geben einen sprechenden Beweis dafür wie lebenswürdig der geniale Künstler sein konnte, und im Hinblick auf seinen sonstigen Charakter wird man nun ein volles Verständniss dafür haben, wenn Mattheson (1740) Keisers musikalische Charakteristik insbesondere dahin zusammenfasst: „Weil sein wahres Gemüthsabzeichen oder Charakter aus lauter Liebe und Zärtlichkeit, nebst deren Zuhör, als Eifersucht und so ferner, zusammengefügt war, so hat er auch, vom Anfange bis ans Ende seiner Wallfahrt, diese Leidenschaften zu denen sich Wollust und gutes Leben gern gesellen, auf das natürlichste, und weit glücklicher als andere, in solchem Maasse auszudrücken gewusst, dass ich sehr zweifle, ob ihn Jemand darin zu seiner Zeit, ja auch noch bis diese Stunde, übertroffen habe oder übertreffe“. „Was er sagte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang Alles auf das Anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frei, reich und leicht ins Gehör, dass mans fast eher lieben, als rühmen musste.“ Mit Einem Worte: Keiser ist der erste deutsche dramatische Tonsetzer, der erste dessen Werke wirklich eine charakteristische Abspiegelung des lebendigen Gemüthslebens wiedergaben, der erste in dessen Werken man eine musikalische Charakterzeichnung findet. Dies ist besonders an den Arien zu bemerken; diese sind in einzelnen Werken so vortrefflich gehalten, dass man nach Kenntnissnahme des Textes und Durchsicht der Partitur des ersten Aktes, mit ziemlicher Sicherheit bestimmen könnte, wem die folgenden Piecen zugehören, selbst wenn die Personalbezeichnung, ja der Text, fehlen sollten. Die Recitative, deren die damalige Oper entsetzlich viele, und wie die mitgetheilten Proben gezeigt haben, meistentheils ganz unmusikalische, für den Musiker sehr schwer zu behandelnde hatte, — auf ihnen allein beruhte, da man noch keine Finales und Ensembles kannte, der Fortgang des Stückes, — haben allerdings auch bei Keiser öfters einen conventionellen Zuschnitt; er eilt

mit leichter Declamation darüber hinweg, und die häufigen Schlüsse ermüden unvermeidlich, doch gilt dies nur von der Mehrzahl der trocknen Recitative; wo er Instrumentalbegleitung dabei anwendet, und es geschieht dies in seinen spätern Opern häufiger, als in den ersten, stehen sie nicht selten auf gleicher Höhe mit den Arien. Ebenso frisch und trotz ihrer Unbedeutendheit für die übergrosse Mehrzahl der damaligen Opern, nicht ohne charakteristische Züge, sind seine bald drei-, bald vierstimmig gesetzten Chöre; ja auch der oft für nur modern gehaltene Effekt eines Chores Unisono war ihm nicht unbekannt. Dass die vorkommenden Tänze lebendig und ihrer Art nach vortrefflich seien, bedarf wohl kaum der Erwähnung. — Dass Keiser besonders durch seine reizenden Melodien bezauberte, lag, ausser seiner Begabung vorzugsweise darin, dass er die Melodie für die Hauptsache hielt, selbst ein sehr guter Sänger war, und bei seinem Streben nach Charakteristik, wohl auch weil das hamburger Theater mit einer einzigen Ausnahme keine Castraten hatte, — sehr häufig die blossе Coloratursingerei als solche gänzlich bei Seite liess; — nicht Arien um der musikalischen Figur, sondern um des bestimmten Ausdrucks willen, componirte. Wo jedoch Scheibe's kritischer Musikus die Behauptung her hat, Keiser hätte am liebsten gar keine Harmonie gebraucht, ist schwer zu finden; da sich aus seinen Werken eine solche Behauptung durchaus nicht rechtfertigen lässt. Allerdings sind die ersten theilweise sehr schwach instrumentirt, es finden sich viele Arien darin, welche nur vom Bass begleitet werden, aber in den nachfolgenden verlieren sich diese mehr und mehr, die Instrumentation wird reicher und steht in dieser Hinsicht mindestens auf gleicher Höhe mit allen gleichzeitigen Werke. Ja sie ist diesen sogar oft wesentlich überlegen, insofern Keiser in viel erweiterter Weise als Steffani die verschiedensten Klangfarben benutzt, und häufig eine äusserst originelle Instrumentation anwendet. Es wird kaum ein damals gebräuchliches Instrument zu nennen sein, welches sich nicht gelegentlich benutzt fände. Diese Anwendung verfiel jedoch nicht in eine kindische Malerei, wie Reichardt, in seinen Reisebriefen über Keiser sprechend, erwähnt. Dieser dilettantische Schwätzer hat damit nur die Masse seiner oberflächlichen Behauptungen noch ein wenig vermehrt. — In den Tactarten findet sich grosse Abwechselung; auch die Wahl der Tonarten ist häufig bezeichnend, doch hält er sich vor-

zugsweise an die damals wie jetzt gebräuchlichsten, und die Modulation pflegt noch eher vorübergehend in Tonarten mit Kreuzen als umgekehrt zu den schwereren Betonleitern überzugehen. 15) Die Form endlich im Allgemeinen anlangend, so unterscheidet sich dieselbe nicht wesentlich von der damals überhaupt gebräuchlichen, nur gab ihm das Streben nach natürlichem, wahren Ausdruck mehrfach Gelegenheit, nicht Arien a due, sondern wirkliche Duette zu schreiben. Für alle diese Punkte geben die in der musikalischen Beilage dieser Schrift mitgetheilten Piecen eine ziemlich erschöpfende Auskunft, so dass hier nicht weiter noch mit beschreibenden Worten zu sagen ist, was man dort in unmittelbarer Anschauung zu bemerken Gelegenheit hat. Da diese Proben aber doch nicht völlig erschöpfend sein können, und überhaupt welche hierher gehörige Werke Keiser's, theils im Original, theils in Abschrift oder Druck, noch vorhanden seien, und was in den einzelnen mit Rücksicht auf das eben besprochene vorzugsweise bezeichnend sei, genauer zu wissen, von Interesse ist, mag hier das Verzeichniss derselben folgen, zugleich mit einer Hindeutung auf das Bemerkenswerthere darin.

1. A d o n i s. 1697. Schon dieses Werk enthält eine vortreffliche Declamation und reizende Melodien. Adonis ist für Alt geschrieben. Die Instrumentation der ersten Arie der Venus besteht aus Streichquartett und 2 Flöten. Die Klage um Adonis, welche in drei Versen drei verschiedenen Personen in den Mund gelegt wird, ist jedesmal verschieden behandelt: die erste Strophe hat der Tenor, $\frac{4}{4}$ mit Viol. und Bass, die zweite Strophe Sopran $\frac{6}{8}$ mit 2 Violinen ohne Bass, die dritte Sopran $\frac{3}{2}$. Flauto dolce und Bass. Ein Recitativ des Proteus ist instrumentirt, aber nur mit ausgehaltenen Accorden der Streichinstrumente; alle übrigen sind nur mit dem Bass begleitet. Ein Satz für vier Singstimmen mit begleitendem Bass (aria à 4) ist anzumerken, da vierstimmige Piecen in dieser Weise sonst nicht weiter vorkommen.

2. J a n u s. 1698. Auch hier ist eine Hauptparthie: der Tiberius, für Alt geschrieben. Arie mit 2 Oboen und Violini pizzic. p. 29. Diese Anwendung der Violinen kehrt mehrfach wieder, verliert sich jedoch in den spätern Werken, und dürfte auf den früheren Gebrauch der Laute zurückweisen. Mehrere Recitative con accomp. in freier Weise. Sehr bemerkenswerth ist es, dass die Pointe einer Arie des Tiberius: „Himmel lass geschehen, noch einmal sie zu sehen“ die Recitative unterbrechend, in dem Stücke nicht nur

von Tiberius, sondern auch von Agrippina, als sie im Kerker sich befindet, wiederholt wird. Ein wiederkehrendes charakteristisches Motiv ist somit keine Erfindung der Neuzeit.

3. *La forza della Virtù*. 1700. Dieses Stück erregte so viel Beifall, dass es „ein ganzes Jahr neu hiess“; und zeichnet sich ganz besonders durch eine überströmende Melodienfülle und gute Characteristik aus. Die Parthie der koketten Analgilda ist im brilliantesten Stil gehalten; sie hat u. A. eine buhlerische Arie (Bl. 10) mit Flöten, eine andre stolzen Siegesgefühls („Mich berufet bereits zu dem Thron der Trompeten erfreulicher Klang“) mit Tromba. Auch hier findet sich eine Altparthie. Eine Tenorarie „die Vöglein erzählen die Freude der Herzen“ ist mit drei Flöten (soli) instrumentirt, eine melancholische liebevolle Bassarie nur mit zwei Flöten ohne Bassbegleitung. Interessant ist ferner ein an sich sehr kleines Duett, in welchem der verlegene Ungetreue den Bitten der gequälten Clotilde auf ihr „Antwortet“ nur mit „und was?“ erwidert. Diese, damals ganz neue Art eines Duettes, welches natürlicher, naiver und rührender als alle concertirenden gefunden wurde, machte den lebhaftesten Eindruck auf die Zuhörer und „bewegte das ganze Parterre.“

4. *Pomona*. 1702. Die einzige einaktige Oper; mit wenig Recitativ, aber eine der allerfrischesten, und mit vortrefflicher Characteristik; ganz besonders zeichnen sich hierin die Parthieen der munteren Flora, der gesetzteren Pomona, des ganz in Liebe aufgelösten Jasion, des leichtfertigen Mercur, des dem Wein und der Jagd ergebenen Bacchus und des steifen winterlichen Vulcan aus. Auch findet sich hier ein dem oben (No. 3.) erwähnten Duette, ähnliches Duett, welches ebenfalls die Charactere deutlich unterscheidet.

5. *Claudius*. 1703. Hierin finden sich mehrere mehrstimmige Piecen; so ein vierstimmiger Satz seliger Geister (3 Sopr. und Bass), die drei Richter der Unterwelt (2 Tenor und Bass) — und kleine sehr lebendige Terzette, worunter eines für 2 Sopr. und Alt, welches zu Anfang des dritten Actes gesungen wird, ohne dass eine Person die andere bemerkt. Auch kömmt, wie schon im Adonis und vielen andern Opern eine Scene vor, worin eine Person, nachdem sie gesungen, einschläft. Dies ist hier besonders gut wiedergegeben, Silius endet mit einer abgebrochenen Phrase, der ein Adagio von 5 Tacten folgt.

6. *Nebucadnezar*. 1704. Mit Ausnahme der Ouver-

türe Originalpartitur. Keiser's Noten- und Buchstabenschrift ist sehr deutlich, dabei begreiflicher Weise sehr ausgeschrieben, und bleibt sich durchweg gleich. Man sieht es der Schrift an, dass er sehr leicht schrieb, und sehr selten stösst man auf Stellen, wo er etwas beim Schreiben veränderte. Diese Veränderungen sind stets glücklich und öfters Vereinfachungen behufs besserer Declamation. Während das Werk sonst nichts vorzugsweise erhebliches darbietet, findet sich p. 106. eine ebenfalls von Keiser herrührende vier Seiten lange Sopranarie eingeklebt, welche p. 107. in der ursprünglichen Fassung dem Tenor zuertheilt und nur 3 Zeilen lang ist.

7. *Octavia*. 1705. Originalpartitur. Hier sind ausser den sonst gewöhnlichen Streich und Blas-Instrumenten auch 2 Corne de Chasse angewandt; so gleich im ersten Chor, Cdur $\frac{3}{4}$, in Verbindung mit den Streichinstrumenten; ebenso in der bald darauf folgenden Arie des Nero, wo noch die Oboen dazukommen; und in zwei Sopranarien p. 56. und 75. Ausserdem ist der Gebrauch der Bassoni (Fagott) allein, auffallend; p. 43 Arie des Nero mit Bassoni unis; p. 37 und 85 Arien mit 2 Bassoni, und p. 22 eine Arie der Octavia „Geloso sospetto“ gar mit 4 Bassoni und Bass. Bemerkenswerth sind ferner zwei malerische Arien: „Waltet nicht zu laut, silberhelle Bachcrystallen“ F-dur $\frac{3}{8}$, (p. 60) und „Ich segle auf der Liebe Wellen“ A-dur $\frac{4}{4}$ mit 2 Oboen. (p. 33.) — p. 39. steht ein Chor mit Tanz „tutti i soprani all' unisono e l'altri voci all' ottava bassa.“ Dieser Chor, obgleich sehr kurz, ist doch effectvoll, und es ist seltsam, dass damit nicht der Act geschlossen wurde, sondern noch ein trocknes Recitativ darauf folgt. Diese Bemerkung versäumten Effectes lässt sich öfters machen, obgleich manchmal sehr verständig da der Effect nicht benutzt ist, wo er äusserlich aufgezwungen erscheinen würde; dies gilt besonders von dem Verhältniss der trocknen und accompagnirten Recitative; oft werden erstere an Stellen angewandt wo man jetzt einen gewaltigen Lärm anbringen würde, während die Recitative con acc. zumeist bei der Darstellung besonders tiefgehender Gemüthsbewegungen angewandt werden. So namentlich in diesen ersten Keiserschen Werken bei den öfters wiederkehrenden Kerker scenen, wobei (Janus, forza della virtu) tugendhaft Liebende zu leiden haben.

8. *Masagnello furioso*. 1706. Originalpartitur. Besonders hervorzuheben sind hier eine Sopranarie „Philo-mele kräusle die Züge der lockenden Kehle“ mit Flauto

solo (die Nachtigall) p. 8.; eine Arie mit Violino *concertante* p. 48.; eine sehr schöne liedförmige Arie „mein Magnus ist mir entzogen“ Bdur $\frac{6}{4}$; die mit charakteristischer Begleitungsfigur versehene Arie „Bella cruda“ p. 122. Die Arie furiose des Masagnielo ähneln den späteren Händels bei ähnlicher Gemüthsbewegung; z. B. p. 101. Endlich p. 141. accompagnirtes Recitativ und Arie des Masagnielo, wobei er erschossen wird.

9. *Desiderius*. 1709. Originalpartitur. In fünf Acten (die gewöhnlichere Zahl ist drei). Einen besonderen Beweis für die bei der Octavia gemachte Bemerkung über vernachlässigten Effect, giebt hier die Erscheinung eines Gespenstes welches schlechthin trocknes Recitativ singt; eine im Textbuch befindliche Scene wo bei der Stürmung von Pavia ein zwiefacher Chor (Stürmende und Angegriffene) vorkommt, hat Keiser ganz weggelassen. Dagegen sind besonders hervorzuheben die Arien „Cupido vuol guerra“ p. 14.; „Wenn das Wasser sich ergiesset“ p. 21.; „Denke Schöne“ p. 26.; „Nimm von mir den Unterricht“ C-dur $\frac{1}{8}$; „Darf ich nicht deine Lippen“ p. 114.; der Zwischensatz der Arie „Tödtete mich“ p. 82. und das Liedchen: „Ist der Mann die kleine Welt“ p. 116. Der Instrumentation wegen erwähnenswerth sind p. 107. eine Bassarie mit Streichinstrumenten und Oboe solo, und p. 62. Bassarie mit 3 Oboen, Violette, 3 Fagotten und Bass.

10. *Orpheus*. Aus dem früheren zweitheiligen Orpheus in ein Stück zusammengezogen, und ohne die Recitative. Vortrefflich declamirt ist die Arie „Bei mir schwanken die Gedanken“ G-dur $\frac{6}{8}$ p. 35. Die Arie „Dove sei“ ist mit Viol., 2 Oboen und 2 Fag. begleitet. Eine Scene des Orpheus p. 71—80. ist anfangs mit Streichinstrumenten und Oboe solo instrumentirt, darauf folgt ein Satz mit fünf Flöten.

11. *Arsinoe*. 1710. Originalpartitur. Hier kömmt eine Arie mit Theorb'e vor; der Anfang einer Arie der Arsinoe ist mit vier Flöten begleitet; p. 99. wird der 2te Theil einer Arie „con tutti li Strom.“ mit 3 Oboen ohne Bass accompagnirt; p. 6. Sopranarie „Quanto dolci“ begleitet mit 3 Violini pizz. zu denen 3 Flöten gehen, Violine und Oboe solo die bald wechseln, bald sich vereinigen, und Bass. p. 119. besonders hervorzuhebendes Recitativ con accomp. der Arsinoe. — Im zweiten Acte macht sich der Chor mehr als gewöhnlich geltend; kleine Ariosos werden vierstimmig von ihm wiederholt, bis ein grösserer Chor „Danziamo, scher-

zamo“ den Schluss macht. — Mehrere vorkommende Ballets sind der Textanzeige nach offenbar dieselben die in Desiderius vorkommen; aber sowohl in dieser, wie in der Partitur des Desiderius fehlt die Musik dazu.

12. *Croesus*. Diese interessanteste Partitur ist eigentlich doppelt vorhanden. Die ältere führt auf dem Titel die Jahreszahl 1710; ist aber vielfach eingerissen, und an Stelle der durch diese Einrisse unbrauchbar gemachten Arien (die Recitative sind durchweg beibehalten) finden sich von Keisers eigener Hand geschriebene neue Compositionen worin er nicht nur die Instrumentation ganz und gar verstärkt, sondern auch die Melodien neu geschaffen hat. Wann diese Umarbeitung vorgenommen worden, ist schwer anzugeben, da der *Crösus* diejenige Oper ist, welche am dauerndsten sich auf dem Repertoire erhielt. Die erste Bearbeitung des eigentl. ital. Stückes von *Bostel* mit Musik von *Försch* kam bereits 1684 zum Vorschein; dann „erneuerte“ der Uebersetzer seine Arbeit und *Keiser* componirte das Stück 1710; späterhin erscheint eine Episode daraus „der stumme Prinz *Atis*“ als komisches Intermezzo, mit zum Theil beibehaltener Musik K.'s; endlich wird 1730 der *Croesus* abermals und mit möglichstem Aufwande als neue Oper gegeben. Es ist das Wahrscheinlichste dass die Oper damals die sich hier in Originalhandschrift findende Umarbeitung erfahren hat. Die vollere Instrumentation der grossen Anzahl neu componirter Arien, die in der ersten Composition nur sehr dürftig, öfters mit der Bassstimme allein begleitet sind, ist an und für sich kein positives Anzeichen, da wir gleich einer ähnlichen Instrumentation aus dem Jahre 1712 begegnen werden; vielmehr wäre der entscheidende Grund dieser Bemerkung der, dass die Oper 1730 als neu wiedergegeben wurde, und sich sonst kein Anhaltspunkt dafür findet, wenn *Keiser* diese zweite Composition gemacht haben könnte. — Die ursprüngliche Ouvertüre ist kurz und nur für Streichinstrumente; die neuere längere ist noch mit 3 Clarinen und Pauken versehen, die auch den dreistimmigen Eröffnungchor der Oper begleiten. Ausserdem ist aber noch ein Blasinstrument *Zuffolo* dabei, welches nach der Art der für dasselbe gesetzten Stimme ein hohes scharfklingendes Instrument gewesen sein muss, und nach anderweitig davon gemachten Beschreibungen zwischen Oboe und Schalmee gestanden zu haben scheint. Der siegesbewusste *Cyrus* singt eine Arie, welche obgleich in der ersten Fassung beibehalten, doch ebenfalls mit 3 Trompeten und Pauken be-

gleitet ist; nachdem er Crösus besiegt und triumphirt, folgt ein kurzer Instrumentalsatz in gleicher Weise, und darauf eine neue Siegesarie ausser den Streichinstrumenten mit Tromba begleitet. — Sehr merkwürdig ist der Anfang des zweiten Aktes. Zwar finden sich schon im Adonis Ritor-nelle und selbstständige kurze Zwischenspiele, hier aber ist die Instrumentaleinleitung ganz besonders dem Nachfolgenden zugehörig. Sie ist ein kurzes Pastorale von Streichinstrumenten und Zuffolo, worauf Bauern auftreten und zwei Bauernkinder einen zweistimmigen Gesang „Kleine Vöglein, die ihr springet“ singen, der von Violon, 2 Bassoni, 2 Oboen, Violono grosso senza cembalo, und Violl. begleitet wird. — Sonst findet sich noch Flauto trav. angewandt; eine der neu componirten Arien p. 83. geht im $\frac{1}{8}^2$ Tact „alla Siculo.“ Endlich sei noch die altjungferliche Ariette der Trigesta p. 132. hervorgehoben.

13. Diana. 1712. Die Partitur führt die Aufschrift „der sich rächende Cupido par monsieur Keyser“. Die Ouvertüre bestehend aus Allegro, Adagio und Menuett ist stark instrumentirt: Cembalo e Contrab., — Bassoni Violonc. Viola; Violino 2 con Oboe, Violino primo con Oboe, — 2 Corn. di Caccia. Auch im weiteren Verlauf gehen häufig 2 Oboen mit der ersten und zweiten Violine. Im Uebrigen stechen hervor: Die sanfte Arie des Cupido: „Süsse Wohnung“ p. 5. mit Streichinstrumenten und 2 Flöten; Gesang und Tanz p. 13—17. wobei der Diana Solo vom Chor wiederholt wird; eine Altarie „Quel soligna tortorella“ mit Viola solo; das komische Lied: „hier steht der Arzt, hier steht der Mann der allen Mädchens helfen kann“ p. 41.; Chöre mit Zwischengesang p. 45—53; die prächtig frische Arie „Ne mormorare“ p. 54.; eine Bassarie „klarer Spiegel meines Leidens“ mit „Flauto primo con Zuffolo et Violino primo all' Ottava bassa; Flauto sec. con Zuffolo Violino all' ott. bassa; Flauto ter., Viola, Violonc. et Bassoni, Violino grosso e Cembalo“; ein Duett für Sopran und Alt: „Willst du mein Licht nicht näher treten“ p. 92.; eine ohne Wiederholung des ersten Theiles sieben Seiten lange Bravourarie der Diana p. 97—101.; eine Tenorarie: „Dass ich nicht freien mag, das ist das Beste“ p. 102. Ueberhaupt sind durch längere Vorspiele und öftere Wiederholung der Worte, fast alle Piecen länger als in den vorgenannten Werken. (Von hier an findet sich überhaupt fast keine einzige Arie, die nicht wenigstens ausser dem Bass mit Violine begleitet wäre.)

14. Tomyris. 1717. Malerische Arie der Tomyris

„Kühle Winde, saust gelinde“ p. 85. accompagnirt mit Violino 1 und 2, Violetta, Flauto travers., Violoncello 1 und 2, Viol. grosso und Cembalo. Die Violoncells bewegen sich terzweise in Sechszehnteln; die Violinen und Violetta wechseln mit senz arco und con l'arco. — p. 116. befindet sich eine sehr colorirte Sopranarie „Rase nur“, welche bis ins dreigestrichene Cis geht.

15. Trajanus. 1717. Bassarie „Mi core che farai“ p. 20. mit Violini unis. und drei Flöten; Bassarie „Betrübte treue Schönen“ p. 109. mit 3 Fagotten; Chor p. 92. mit 3 Trombe und Tympani. In Ausdruck und der Declamation besonders hervorzuhebende Arien finden sich p. 37., 66., 74., 83.

16. Ulysses. (1722 in Copenhagen aufgeführt.) Bassarie voll Wuth und Energie p. 1—7.; characterisches Duett zwischen Ulysses und Circe: „Erzittre“ — „ich lache“ p. 123.; malerische Tenorarie „Ihr sanften Winde, weht doch linde“ p. 127—32. (Vorher finden sich p. 1—22. eine Ouverüre, Chor, Recitativ, die zur Oper selbst nicht zu gehören scheinen; wahrscheinlich ist es die Musik zu einem festlichen Vorspiel derselben; der Text dazu fehlt, nur einzelne Personenangaben, z. B. „Jupiter“ sind beige-schrieben.)

17. Jodelet. 1726. Hier ist ganz besonders die komische Figur des Jodelet ganz vortrefflich gezeichnet, z. B. die Arie p. 43. „Feuer lauter Feuer“ p. 52. „Ich bin so krank für Liebe“, p. 87. „Mein Herze zappelt.“ Eine Arie p. 68.: „Es gründet sich das Lob der Grossen, gemeiniglich auf Dunst und Wind“ ist mit Zuffolo begleitet, das die letzten Worte veranschaulicht. Eine Sopranarie E-dur (p. 61.), „Ein zärtlich liebendes Herze verlachet der prahlenden Kronen schmeichelndes Gold“ ist accompagnirt mit vier Violinen, die erste geht zum Theil solo, die andern con sord. bald pizz. bald col arco; Viola, Violonc., Violono grosso senz' arco; Flauto trav. colla parte.

18. Circe. 1734. (Originalpartitur.) Auf dieses Werk wird weiter unten näher eingegangen, da es Keiser's letzte Oper und auch aus andern Gründen eine für die Zeit selbst bemerkenswerthe Erscheinung ist. (Ueber die Oper Jason s. No. 168. des Opern-Verzeichnisses.)

Gedruckt sind von seinen Opern: 1) ein Klavierauszug aus la forza della Virtù. Hamburg. 1703. (S. oben No. 3.) — 2) Auserlesene Sätze aus l'inganno fedele 1714; hier sind die Instrumente zwar nicht in voll-

ständiger Partitur beigeſetzt aber doch die Oberſtimme, und im Uebrigen die Instrumentirung angedeutet. Durch ihre Declamation beſonders beachtungswerth ſind die Arien p. 39: „Verſpötte, verhöhne, verachte mein Weſen,“ p. 42. Baſſarie: „Ein einzger Blick aus deinen holden Augen.“ Eine ganz reizende Melodie hat die kleine Sopranarie p. 57 „Ihr holden Wangen“ p. 44. findet ſich ein allerliebſtes Ständchen für Tenor mit K u h h ö r n e r n: „Mein Schatz kannſt du ſo ſanfte ruhn“ ſammt Menuett. Bemerkenswerth iſt ein Vorwort an den „Muſikliebenden,“ wahrſcheinlich vom Verleger herrührend. Dasselbe berichtet, daß der vorliegende Druck gleich bei der erſten Aufführung herausgekommen ſei, da die Copiſten nicht zugereicht hätten, dem weitem Verlangen der Liebhaber mit dem Abſchreiben der Arien, ein Genüge zu thun. Die weitere Bemerkung, „Sonſt iſt der Herr Autor geſonnen, von allen ſeinen Werken einen Auszug zu machen, und ſolchen Stückweiſe (jede Piece von ungefähr 12 Bogen) öffentlich zu communiciren, damit verſchiedene gute Sachen, ſo biſ dato faſt ganz unbekannt, nicht ſo gar im Verborgenen blieben“ — iſt leider nie zur Thatſache geworden. — 3) C o m p o n i m e n t i m u ſ i c a l i oder: deutſche und italiänische Arien neſt unterſchiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia, wie ſolche geſetzt und aufgeführt worden durch Reinhard Keyſern. Hamburg 1706. Klavierauszug mit vier Heften Instrumentalſtimmen. Aus der Almira ſind hervorzuheben: p. 8. Arie: „Schönſte Roſen und Narciſſen“. p. 21. „Laß das Schickſal blitzen, wittern,“ p. 24. Arie a due: „Ich will gar von nichts wiſſen,“ p. 29. Arie: „Chi ſa mia ſpeme chi ſa?“ Das Werk iſt dem Grafen Joh. Georg von Dernaſch gewidmet „aus Dankbarkeit für ungemeine Wohlthaten“, wobei Kaiſer folgende Bemerkung macht: „Diejenigen handeln ſehr wider den äußerlichen Wohlſtand, die in ihren Zuſchriften ſich des Namens hoher Standes-Personen nur zum Schilde wider ihre Verfolger bedienen, indem es das Anſehen gewinnt, als wenn ſie die unſchätzbare Eſtim eines unvergleichlichen Patrons zum Machtspruch gebrauchen wollten, ihn dadurch zu überreden ſich in das Gezanke unnützer Critiquen miteinzulaſſen. Dergleichen Intention, wo ſie etwas unbilliges zum Zweck hat, iſt oft von keinem andern Nachdruck, als daß die Fehler, ſo vielleicht ſonſt verborgen geblieben, dadurch in ihrer Blöße dargeſtellt werden, wie man von einem im Finſtern ſtehenden

Bildniss die ungleiche Proportion und Fehler wider eine regelmässige Zeichnung viel eher bemerkt, wenn man eine helle Lampe davor anzündet.“ Diese Aeusserung stimmt mit Keisers Art und Wesen wie wir es bereits kennen gelernt, völlig überein, und er hat vollkommen Recht. Aber auch der Verleger liess es sich nicht nehmen einen im Interesse Keisers geschriebenen Vorbericht zu geben, der zunächst hervorhebt, dass Keisers Vorzug vor allen andern in den „ungemeinen inventiones und expressiones aller Affecten“ bestehe, und dann derb aber wahr fortfährt: „Die jetzigen Italiäner und prablerischen Franzosen, die aus angeborener Einbildung und Hochmuth, nichts gut zu sein sich dünken lassen, was nicht auf ihrem Mist gewachsen, finden allhier Materie genug, woran sie ihre Zähne stumpf wetzen können, und wir lassen uns nimmermehr überreden, dass ihr Gerücht so gross geworden sein, wenn nicht ihre theatra und Orchesters mit lauter Virtuosen angehäuft wären, die die Ausdrückung der Composition zum gewünschten Effect zu bringen vermögen.“ Ueberflüssiger ist ein sechszehnzeiliges Strophen langes L o b g e d i c h t auf Keiser von F e i n d, welches schliesst:

„Gnug, dass dir keiner gleich, als du dir selber bist,
Dass mein verworfner Kiel nach deiner Kunst dich schätze
Und Fama tönend dir ein köstlich Denkmal setze.“

Viel passender als diese langathmigen Lobhudeleien, passt eine Aeuserung der Musica im Vorspiel zum hochmüthigen Alexander zum Universalmotto auf Keiser:

„Es vergeht durch mein Getön
Des Gedichtes Härte.“

An diese noch erhaltenen dramatischen Werke Keisers wird sich am besten eine kurze Uebersicht der übrigen noch bekannten weltlichen Compositionen desselben anschliessen. Gedruckte selbstständige Werke sind folgende:

1) G e m ü t h s e r g ö t z u n g, bestehend in einigen Singgedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten. Hamburg. 1698. Es sind dies sieben C a n t a t e n mit Bassstimme und angebundener 1 und 2 Violine. a) Der unvermuthet vergnügte Philemon. Sopran. b) Der vergnügte Amyntas. Sopran. c) Der glückliche Fischer. Sopran. d) Die verliebte Diana. Sopran. e) Die geschilderte Harmonie. Alt. f) Die bis an den Tod geliebte Iris. Contralt. g) Die rasende Eifersucht. Bass. Sämmtliche Texte

rühren von P o s t e l her. K e i s e r selbst äussert sich in der Vorrede über seine Auffassung dieser Cantaten: „Von diesen hier durch den Druck mitgetheilten Singgedichten, oder wie sie auf Italiänisch genannt werden, Cantaten, hat man zweierlei zu erinnern für gut befunden, deren eines die Poesie, das andere die Musik derselben angeht. Belangend demnach das Erste, so ist nunmehr in Deutschland die Manier der Welschen, in dergleichen Stücken so bekannt, dass es unnöthig eine Definition zu geben, was eine Cantate sei, ja es haben dieselben in Deutschland so sehr das Bürgerrecht gewonnen, dass sie die alten Bürger, nemlich die ehemaligen deutschen Lieder, gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern hergekommen. Denn weil man verspüret, dass die vermischte Singart derselben, nemlich bald Recitativ bald Arie, und diese bald lustig bald traurig, bald aus diesem bald aus jenem Tone, sehr angenehm war, allemal aber das Stück aus einer Opera zu machen, wegen Abwechselung der Personen nicht thunlich, so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen und Strophen, in ein solches mit Recitativ und Arien vermisches Gedicht verwandelt. Der Inhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu, weil sowohl unter den alten welschen als deutschen Liedern gar viele vorhanden, die Erzählungsweise den Inhalt vorbringen, und sehe man nur zum Exempel an die bekannte schöne Ode unsres deutschen O p i t z e n: „Coridon der ging betrübt“, oder des vortrefflichen Simon D a c h e n seine niemals genug gepriesene und ganz unvergleichliche Ode: „Es fing ein Schäfer an zu klagen“, so wird man zwei rechte vollkommene Cantaten finden, daran kein anderer Unterschied, als dass sie verseweise gesetzt und durchaus nach einer Melodie müssen gesungen werden; da eine heutige Cantate die Abwechselung der Melodien und des Ariosen- mit dem Recitativ-Spiel hat, welches das Einzige ist, das wir an diesem Stück den Welschen zu danken haben. Denn den Inhalt derselben haben sie nicht erfunden, weil er eben dasselbe, was bei den alten Idyllium oder Ekloge genannt wird, in welchen mehrentheils von Schäfer und Schäfer-Sachen, bisweilen auch von heroischen Materien gehandelt wird, wie solches beim Theocrito und Virgilio umständlich zu finden ist. — Was nun das andre Stück dieser Cantaten oder Singgedichte betrifft, nemlich die Musik, so richtet sich dieselbige nach der Poesie, und hat man mit Fleiss in den gegenwärtigen nicht so sehr den Kammer- als den theatralischen

Stil erwählt, wie die Kunstverständigen leicht verspüren werden.“ — Gewidmet ist das Werk dem Herzog Anton Ulrich von Braunschweig.

2) Die bereits oben wegen ihrer Vorrede erwähnten: *Divertimenti serenissimi delle Cantate, Duette e Arie diverse, senza Stromenti*, oder: Durchlauchtige Ergötzung über verschiedene Cantaten, Duette und Arien. Ohne Instrumenten. Hamburg. 1713. Das Exemplar der berl. Bibliothek ist unvollständig, es geht nur bis S. 40., und enthält auf diesen Seiten 9 grösstentheils italiänische Piecen, und zwar 3 Duette für Sopran, eines für Sopran und Contraalt, 2 Soprancantaten, 1 Cantate für Bariton, und 2 Sopranarien, worunter die in Anmerkung 13. mitgetheilte der Königs-mark: „Ihr schönen Augen.“

3) *Musikalische Landlust* bestehend in verschiedenen moralischen Cantaten und der neuesten Poesie von Menantes, mit einer Singstimme ohne Instrumente, allen Liebhabern von Singen und Klavier zu Gefallen ans Licht gestellt. Hamburg. 1714. Dies Werk enthält vier Piecen für Sopran: a) Vom Landleben, b) über den 62. Psalm: „Meine Seele bleibt stille“, c) von der Musik, d) von der Zufriedenheit, welche sämmtlich ungemein lieblich und melodios gehalten sind.

4) *Kaiserliche Friedenspost* nebst verschiedenen moralischen Singgedichten und Arien. Hamburg. 1715. Partitur; Kaiser Karl VI. gewidmet. Zur Feier des Friedens mit Frankreich. Das Werk gefiel ungemein, und erschien im Druck statt einer früher versprochenen „Musikalischen Stadtlust.“ Im Vorbericht wird es eine wohlgesetzte, halbgesungene Komödie genannt; der Text ist allem Vermuthen nach von König. Folgendes sind die hier abgedruckten Piecen daraus: a) Prolog zum Preise des Friedens und Karl VI. Arie für Bariton und Duett für Bariton und Sopran. b) Zwei Sopranarien wovon die zweite „Ich will dir nicht widersetzen“ mit Viola d'Amore, Flauto trav. und Liuto begleitet ist. c) Der Soldat, Cantate a basso. d) Der Staatsmann. Sopranarie mit 3 Viol. und 3 Oboen. e) Der Geistliche. Cantate. Sopran. f) Arie für Bariton, mit 2 flauti trav. g) Der Freier. Cantate a Soprano con Violino solo.

5) *Serenata* auf die Vermählung Herrn Otto Luis mit Madame Bettgens, geb. Boonin. Vierstimmig mit Soli; u. A. auch mit Zuffolo und Chalumeau. Text von Richey. 1716.

Ausser diesen selbstständigen Compositionen findet sich noch in einigen Ariensammlungen damaliger Zeit, zusammen mit Arien von Telemann, Marcello u. s. w. handschriftlich eine grosse Anzahl einzelner Arien und Duette, darunter eine Arie mit Oboe primo, Flauto trav., Oboe secundo Oboe d'Amore, Viol., Alto und Bass instrumentirt. Mehrere darunter, namentlich die deutschen tragen die unverkennbarsten Merkmale der Authenticität. Am Wenigsten möchte sich diese letztere bei allen Piecen eines Bandes vertreten lassen welcher 27 Altarien und eine Cantate: „Mi lasci dunque o sospirata Dori“ enthält, wovon eine mit drei Bratschen begleitet ist. Was gegen die Zuverlässigkeit spricht, ist namentlich der Umstand, dass sich bei näherer Untersuchung zeigt, dass einzelne dieser Arien transponirte Sopranarien aus Keiserschen Opern sind, wobei nicht mit allzugrosser Aengstlichkeit verfahren worden.

Selbst wenn Keiser nicht mehr componirt hätte, als die hier aufgeführten noch erhaltenen Sachen, die wahrscheinlich kaum den sechsten Theil dessen betragen, was er an weltlicher Musik geschrieben hat, würden dieselben mehr als hinreichen, ihm die hervorragende Stellung zu sichern, die seine Zeitgenossen ihm bewundernd einräumten und welcher Keiser selbst sich so vollkommen bewusst war. Wohl mochte er öfters nicht ohne berechtigten Stolz, den hochgepriesenen Italiänern zum Trotz seinen italiänisirten Namen *Renardo Cesare* auch wo es der sonstige Inhalt des Werkes nicht erfordert, niederschreiben, aber dabei war er bis auf Mozart hin fast der einzige deutsche Tonkünstler, der durch und durch im Geiste wahren musikalischen Ausdrucks deutsche Worte zu setzen verstand. Bis 1715 dauerte seine Thätigkeit an der hamburger Bühne un-
ausgesetzt fort. Von hier an aber bis 1722 findet sich keine Oper namhaft gemacht, welche von ihm auf dieser Bühne gegeben worden wäre. Ein wesentlicher Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, dass Keiser in diesen Jahren mehrermale auf längere Zeit abwesend war, namentlich hielt er sich in *Copenhagen* auf, wo er Vieles componirt zu haben scheint; ein anderer Grund mag aber auch in den Theater-Verhältnissen Hamburgs selbst gelegen haben.

Welche Ursachen zusammengewirkt haben um gleich nach der Saurbreyschen Pacht eine nachtheilige Umänderung zum Vorschein zu bringen, ist bei dem Mangel an Nachrichten allerdings nicht mehr festzustellen, wenn sich auch bald herausstellen wird, welche Ursachen sehr wesentlich dazu

beigetragen haben müssen, den Verfall des Operntheaters zu beschleunigen. Thatsache ist es zunächst, dass in den Jahren 1718 bis 20 nicht eine einzige namhafte deutsche Originaloper zur Aufführung kam. Vielmehr wurden einige italiänische Opern italiänisch gegeben, und die von Händel für London componirten italiänischen Opern fanden ihren Weg in das deutsche Opernhaus auf dem hamburger Gänsemarkt. Dabei riss nun der früher doch nur seltner vorgekommene Missbrauch ein, dass eine Oper nicht mehr von einem Componisten herrührt. Es wurde Mode, italiänische Opern, wie z. B. die Händelschen, nur in den Arien mit italiänischem Text und mit der Originalmusik beizubehalten, die Recitative wurden übersetzt und von irgend einem obsuren Menschen in Musik gesetzt. Ueberdies gefiel man sich darin selbst in betreff der Arien eine Art Quodlibet, welches jedem dramatisch-musikalischen Zusammenhang vollends den Garaus machte, einzuführen. Die Verständigeren sahen auch das Verderbliche solchen Verfahrens ein. Als man die Oper Muzio Scaevola gab, in welcher die einzelnen Acte von Buononcini, Mattei und Händel herrührten, bemerkte Mattheson in der *Musica critica* 1722 „Sollte dergleichen Aristokratie ferner bei den Opern einreissen, so dürfte vors erste schwerlich unter den Componisten ein Monarch entstehen, und viel weniger unter denen hiesigen Ortes;“ und noch schärfer drückt er sich in demselben Werke aus, wenn er sagt: „Wahr ist dass in England sowohl als hier seit einigen Jahren viele Dramata schändlich zerflickt, zerlappt und wie ein Harlequinskleid mit allerhand artigen Lumpen ausstaffirt worden sind. Aber die Verfasser sind daran nicht Schuld, sondern bisweilen die Caprice einer Sängerin, bisweilen der Unverstand eines Directoris, welcher meint, was nur schön sei, müsse sich gleich an allen Orten passen; bisweilen auch der Gout bei den Zuschauern, welchen man es öfters nicht bizarr genug machen kann.“ Doch vielleicht hätte sich das leicht wieder beseitigen lassen, wenn ein von Mattheson vermisster Monarch dagewesen wäre. Dies war aber eben nicht der Fall. Keiser schrieb in diesen Jahren, wie oben erwähnt, für die hamburger Oper nicht, und von andern dabei betheiligten Musikern ist nur einer zu nennen, der seit 1721 sehr viel und mit allgemeinerer Anerkennung schrieb: Telemann. Dieser Mann hatte schon vorher an mehreren Orten sich mit Operncomposition beschäftigt, und wurde, vierzig Jahre alt, zum Cantor des Johannei in Hamburg gewählt. ¹⁶⁾

Telemann hatte Alles gelernt was man als durchbildeter Musiker wissen muss, und schrieb mit allzeit fertiger Feder was nur verlangt wurde, aber da er nicht den zehnten Theil der ursprünglichen Schöpfungskraft Keisers besass, so brachte er es mit seiner Vielschreiberei wohl zu einer Unzahl von Werken, aber es waren keine künstlerischen Schöpfungen sondern Fabrikwaare. Der originellen Erfindung baar, fehlt ihm die Zartheit, Lieblichkeit und Wahrheit keiserscher Melodien. Mit technischem Geschick bewegt er sich doch in steifer, conventioneller Manier, fehlt oft genug gegen den von der Situation geforderten Ausdruck, und greift vergebens nach instrumentalen Reizmitteln, nach Trompeten und Pauken, um den Mangel an Gedanken zu verdecken. So gelingt ihm nur Einzelnes, wie z. B. einzelne komische Arien in denen eine Art trocknen Spasses sich mit gewissen steifen musikalischen Wendungen zu einem glücklichen Effecte verbindet. Unter solchen Umständen scheint es erklärlich, wenn die mehr und mehr erkaltende Theilnahme des Publikums, welches überdies an den bisherigen Textes mehr als früher Anstoss zu nehmen anfang, und durch die ewigen Göttergeschichten und unsinnigen Historien gelangweilt wurde, die Gefahr nahe brachten, dass die Opernvorstellungen überhaupt ihrem Ende nahten.

Dieses Ende wurde jedoch durch eine abermalige Directions-Veränderung vorläufig noch hinausgeschoben. Zu den für die Oper sich interessirenden Personen gehörten nemlich ganz besonders einige fremde Gesandte und vornehme Herren; theils aus wahrer Neigung, theils weil es das nobelste, höfischste Vergnügen war, wie denn gerade solche Herren wegen ihrer vieldeutigen Passionen dafür in alter und neuer Zeit oft genug sich bemerklich gemacht haben. Der schon genannte englische Gesandte Herr v. Wich, dessen Secretair Mattheson war, und der dann und wann wohl selbst eine Arie in Musik setzte, vereinigte sich 1722 mit dem Conferenz-Rath Alefeld, dem Envoyé von Wedderkopp u. A. zur Uebernahme des Directoriums. Allerdings fiel die ganze Last sehr bald Alefeld allein zu, und die andern schieden wieder aus, doch nicht lange, denn 1727 finden wir den Herrn v. Wich abermals an der Spitze der Angelegenheit, und zwar als Ersten von hundert Subscribenten, welche gemeinschaftlich die Oper pachteten. Jeder Subscribent zahlte wie es scheint 25 Rthlr. Doch dauerte dieser Versuch höchstens 2 Jahre und nachher ging es mit Riesen-

schritten zu Ende. Dennoch ist es der Mühe werth, die Anstrengungen und Versuche etwas genauer zu betrachten welche zur Erhaltung der Oper gemacht wurden. Die äussere Ausstattung war vernachlässigt worden, und man richtete daher das Augenmerk zunächst auf die beste Instandsetzung derselben. Welchen Werth man auf diese Verbesserung legte geht z. B. daraus hervor dass man die Oper Omphale besonders deswegen zur Aufführung brachte, weil sie ein an Decorationen, Maschinerie, Tänzen so reiches Stück sei; dabei bemerkte man: „Die hiesige Schaubühne verspricht sich im Uebrigen bei so mühsamen und kostbaren Unternehmungen einen gütigen Beifall.“ Der „Casque“ des Gensericus soll allein über hundert Thaler gekostet haben; man gab überdies ziemlich hohe Honorare, die Sängern bekamen 400, 500 Rthlr., ja es ist sogar von 1000 Rthlr. die Rede, und man engagirte zum ersten und letzten Mal einen Castraten: den als guten Schauspieler gerühmten Altisten Campioli. Ausserdem wurde Telemann als Operncomponist mit 300 Rthlr. Jahresgehalt angestellt. Nun gab man neue Opern, aber weder die Telemanns, noch die Werke Händels und der Italiäner füllten das Haus. Es war nicht länger zu verkennen, die Oper wie sie sich seit vierzig Jahren, anfangs durch den Reiz der Neuheit, später durch Keisers Genie gehalten hatte, hatte sich überlebt; man nahm kein Interesse mehr an der sinnlosen Wiederholung derselben plumpen Spässe und wirren zusammenhanglosen Scenen, und wenn es zu einer Wiederlebung dieses Interesses kommen sollte, so war etwas wesentlich Neues unumgänglich nothwendig. Man zieht aber zu allen Zeiten die Leute am ehesten ins Theater, wenn man sie recht tüchtig amüsirt; das war von dem hamburger Publikum überdies vorzugsweise in Erfahrung gebracht worden. Woher nun dies Amusement nehmen? —

Die nächste Aushülfe suchte man in der Aufführung der seit einiger Zeit in Venedig überaus beliebten, früher nur sehr vereinzelt vorgeführten komischen Intermezzi, und der wunderlichsten Zusammenstellung einzelner Piecen. Der erste grossartige Versuch durch eine „durchgehends lustige Erfindung“ Beifall zu erwecken, wurde im Februar 1724 zur Fastnacht gemacht. Hinter dem allgemeinen Titel: „Der Beschluss des Carnevals, Opera comique“, kommen nicht weniger als drei verschiedenartige Stücke zum Vorschein. Den Anfang macht der erste Act des französischen Spektakelstückes l'Europe galante

der im Serail spielt und allerhand Ballets enthält, — darauf folgt eine französische Comödie: la fille Capitaine von Mont-Fleuri, — (beide Stücke wurden französisch gegeben) — und den Beschluss macht ein aus dem Italiänischen übersetztes damals sehr bekanntes Intermezzo: Il Capitano, worin die stereotypen Masken des italiänischen Theaters: Pantalon, Arlequin, Doctor u. s. w. ihre ergötzlichen Streiche machen. Aus dieser sonderbaren Zusammenstellung könnte man leicht zu dem Glauben verleitet werden, dass die Rücksicht, auch wohl unmittelbare Einwirkung der oben genannten Diplomaten nicht ohne bedeutenden Einfluss darauf geblieben sei. Diese Herren mögen wohl auch einen grossen Gefallen daran gefunden haben, — aber das grössere hamburger Publikum wird schwerlich, mit Ausnahme vielleicht des letzten Stückes sehr davon erbaut gewesen sein. Nichts destoweniger glaubte man auf dem rechten Wege zu sein, und liess im folgenden Jahre nochmals einen ähnlichen Versuch vom Stapel laufen. Zum Carneval 1725 wiederholte man nemlich jenen ersten Act der Europe galante; hierauf folgte eine zweite Piece l'amour saltimbaltique („Amor Marktschreier“), welche, wie im Vorberichte gesagt wird, nur Gelegenheit zu Ballets geben sollte, so wie „zum Aufzug von allerhand comiques Characteren.“ Die „sehr habile“ Tänzerin Madame Dechalières hatte dazu Anlass gegeben und auch die Ballets componirt. — Den Schluss bildete: „Pourcaugnac bourgeois italien vient demander justice sur ce que deux femmes francoises lui veulent faire croire qu'il les a epousées toutes deux etc.“ von Molière und Lully. Voraus aber sandte man eine „Critique des hamburgischen Schauplatzes“, oder, wie es im Vorbericht dazu heisst: „eine Untersuchung desselben, nemlich in welchem Stand selbiger sich anitzo befinde, was darauf gut, und was darauf etwan auszusetzen sein möchte.“ Man sieht leicht, worauf es hierbei abgesehen war: Es galt eine Vertheidigung, und man konnte dies nicht besser bewerkstelligen als wenn man das Publikum als den eigentlich Schuldigen darstellte. In diesem Sinne ungefähr hat denn auch der Verfasser dieses Prologes: Schwemschu, der auch sonst bei der Bühne als Versemacher thätig war, die Sache aufgefasst, und diesmal nicht ohne Geschick. Er beginnt mit Apollo und den neun Musen auf dem Parnass. Voll Freude äussern sie sich, dass sie auf „Hamburgs bepriessenen Wohnplatz der Lust

Durch geistiges Dichten, durch Spielen und Singen,
Durch prächtige Wunder im Fliegen und Springen

Schwermuth und trauriges Leiden verbannen.“ Da kommt Momus um diese Freude zu stören. Der Platz sei ja verwüstet, öde und leer, und zwar deswegen, weil die Sänger sowohl wie die Maschinen, das Orchester wie die Decorationen, — kurz Alles zusammen nichts taugten. Hiergegen versuchen Apoll und die Musen eine lebhafte Vertheidigung; der Maschinist Mr. Pichon kommt sogar persönlich auf einem Pegasus zum Vorschein und hält seinerseits eine Apologie in französischer Sprache worin er seine Maschinen für vortrefflich erklärt. Zwar hätten sie einige Male gefehlt (*manqué*) — „*mais*“ — fährt er fort — „*est ce ma faute? N'est ce pas celle de ces Pie-grieches d'Actrices qui s'amuse-
sent à des Cajoleries, et se laissent accrocher en bas par quelques Damerets, Conteurs de Fariboles, tandis qu'elles devroient être en place pour se faire reguinder en haut, — je suis las de souffrir pour les pêchés d'autrui, et si vous n'y mettés ordre, je vous jure, foi de Machiniste de l'opera, que je me vengerais moi-même, et que je pourrois bien faire le saut de Vulcain à ces pousseuses de beaux sentiments, et les culbuter du ciel en terre.*“ Auch der Maler kommt zu seiner Vertheidigung. Das Alles aber überzeugt den Momus nicht; er habe, meint er, einen Zeugen „der mehr als hunderttausend gilt“ — und heran tritt in einem bizarren Aufzuge — Mr. Publique in Person. „Frag diesen nur, beginnt Momus, der wird dich genug bescheiden.“

A p. Wer ist denn der? Mom. Was braucht es ihn zu nennen?
Die Federn geben schon den Vogel zu erkennen!
Er ist mein Freund Publique, auf deutsch: Herr Wechselgern,
Willst du desselben Vortrag leiden,
Und kannst dem guten Herrn
Ein völliges Genüge thun,
So will ich gern mit fernern Klagen ruhn.

A p. Es sei! Sprich denn Publique wo kommt es her
Dass diese Opera so leer?
Gefällt sie dir denn nicht? Publ. Ja sie gefällt mir wohl,
Doch wenn ich dir die Wahrheit sagen soll,
So sind viel tausend fremde Sachen,
Die mich ihr ab- und widerspenstig machen:
Nur die gemeinsten zu erzählen,
(Doch ich gedenk' sie kaum,)
So ists im Sommer heiss, im Winter gar zu kalt,
Der Frühling ist der Gärten Aufenthalt,
Der Herbst will mich durch manches Schlachtfest quälen,
Die Kutsche kostet Geld, der Aufputz Zeit und Müh,

Und bei der Oper ist zu wenig Platz für sie;
 Da ich will stets was Neues haben,
 Was ich zweimal gesehen und gehört,
 Und wenn es auch das Allerbeste wäre,
 Kann mich hinfort nicht laben.
 Das Wechseln lieb' ich ungestört,
 Kommt wo ein Gaukler her,
 Spielt man verdorb'ne Comödien,
 Wird ein erbetteltes Concert nur angestellt,
 Das ausgepiffen wird von aller Welt,
 So lob und rühm ich es aus wankelmüthgem Sinn
 Und gebe gern den Thaler hin!
 Ist wo ein fett- und nasser Schmaus
 So lass ich gern das Opernhaus;
 Nicht minder pflegen mir die Thee, Caffee- und Wein-
 Nebst den Quadrille Compagnien
 Das grösste Hinderniss zu sein!
 Gar oft beliebt es mir, ich weiss es nicht warum,
 Auf Schnecken-Art zu Haus zu bleiben,
 Und mir die Zeit mit Spielen zu vertreiben;
 Spricht man nur bei mir ein, und geb' ich selbst Visiten,
 So frag ich nicht nach Mars und Amphitriten,
 Und wie das Schauspiel heisst,
 Das mein beschwatztes Maul zum Zeitvertreibe beisst.

Arie: Ich weiss selbst nicht was ich will,
 Was nichts taugt verwerf ich selten!
 Mir gefällt nicht, was gefällt,
 Was man hasst ist mir beliebt,
 Wenn ihm gleich die kluge Welt
 Ein verkehrtes Zeugniß giebt,
 Muss mein Eigensinn doch gelten,
 Thu ich viel, so schweig ich still,
 Ich weiss selbst nicht was ich will.

Sobald mein Eigensinn auf Jemand fällt,
 Und möchte er gleich der grösste Stümper sein,
 Der wird durch mich ein Kerl trotz aller Welt;
 Ja können mich die Säng- und Tänzerinnen
 Nur einmal erst gewinnen,
 So lieb und klatsch' ich sie allein.
 Italiänisch versteh' ich nicht,
 Das Deutsche ist mir viel zu schlecht,
 Was ein Franzos' spielt, singt und spricht,
 Ist meinen Ohren nie gerecht,
 Der Schauplatz zwar mit seiner Kunst und Pracht
 Ist nebst den Kleidern ziemlich schön,
 Doch wie gesagt, das erstemal zu sehn,
 Sonst nicht für mich gemacht!

Als nun selbst Momus „den Kerl zu toll“ findet, ent-
 gegnet Mr. Publique in einer Arie: „Ein jedes Ding nach
 seiner Art, wer macht mich anders als ich bin?“ — und
 das Endergebniss ist, dass nichts übrig bleibe als den eigen-

sinnigen Herren nach Kräften zu vergnügen. Es wird ihm denn demnächst etwas Lustiges, sodann „das grösste Stück der Welt“ versprochen. Dies letztere war Julius Caesar von Händel, aber vorher beging man noch den Missgriff, Venus und Adonis von Rousseau und des Marets französisch aufzuführen, und obgleich ein komisch sein solgendes Vorspiel vorangeschickt wurde, in welchem Momus wie zur Entschuldigung eine Arie singt:

„Ich riech den Braten wohl,
Ihr wollt ihm jetzt mit eingeschobenen Sachen
Nur auf das künftige das Mäulchen wässrig machen,
Dass er begieriger auf dieses beissen soll, —“

so war Mr. Publique denn doch nicht so gutmüthig sich mit solchen Französischen Producten abspeisen zu lassen, und die Oper fiel, — ein sehr seltener Fall, — gleich bei der ersten Vorstellung. Als darauf aber der versprochene Julius Caesar ins Feld rückte, auf dessen Ausstattung viel gewandt worden war, hatte man abermals den Schmerz, nicht den gewünschten Effect erreicht zu haben.

Diese Oper ist deswegen interessant weil sie zu einer Polemik führte, welcher den durchschnittlichen Bildungsgrad der Hamburger Herren, welche über die Oper das grosse Wort führen mochten, ziemlich deutlich veranschaulicht. Der Secretair Lediard hatte nemlich, wie manchen andern, auch diesen Text übersetzt. Da erschien denn von einem gewissen Sivers ein Pamphlet: „Hans Sachsens Schreiben aus dem Reiche der Todten an den geschickten Uebersetzer der Opera Julius Caesar in Egypten, welchem noch beigefügt ist: Idorythmi Reflexion über eben dieselbe Oper.“ Das Schreiben selbst enthält ein gereimtes Hans Sachs als Schutzpatron der schlechten Dichter, beigelegtes Lob, welches schliesst:

„Fahr' er nur immer fort, so setz' ich ihm aus Treue,
Den Kranz der Dichter auf, trotz aller Tyranneye!
So lebet er im Koth der Niedrigkeit nicht länger,
Nein! Er wird gleicher Gestalt, wie ich ein Meister Sänger,
So glänzet Er so schön als wie ein Elbelachs
Dies thut ihm anwünschen sein treuer Freund
Hans Sachs.“

Die vier Seiten lange „Reflexion“ ist ein Gemisch der grössten Ausfälle, deren Hauptpassus lautet: „Man sollte kaum glauben, dass schlechte und lumpene Gedichte auch in Hamburg verfertigt würden, sintemal die besten Dichter daselbst

ihren Wohnsitz haben; allein die Erfahrung bezeuget, dass sich noch immer einige finden, die ihren Quark der Welt vorzutragen sich nicht schämen.“ Solchen Gelichters sei auch Julius Caesar. „Aus den Versen kann die ganze Welt schliessen, dass der Autor ein Schulmeister sein muss, denn sie sind so abgeschmackt, und wider die deutsche Sprachkunst, dass sie unmöglich ein Mann der auch nur etwas von der Gelehrsamkeit besitzt, hätte machen können. — Die Ruthe und den Stock mag er vielleicht besser führen können, als die Feder.“ Diesem Angriff setzte L e d i a r d sofort eine Abwehr in gleicher Weise entgegen: „D e m o c r i t i Antwort auf Hans Sachsens Schreiben und einfältige Kritik der Oper Julius Cäsar in Aegypten. Nebst einer Widerlegung der abgeschmackten Reflexion des sogenannten Idorythmi. Die „Antwort“ besteht in einer Parodie der angreifenden Epistel, welche endet:

„Er brauche Niesewurz, dies rath' ich ihm aus Treue,
Sonsten wird geübet gezwungen Tyranneye,
Denn er bleibet verborgen heimlich nicht länger,
Den Drucker kann man kenn'n, und der verräth den Sänger;
Man weiss wie beiden man das Handwerk legen muss;
Es rath' ihm zu schweigen, sein Freund

Democritus.

In der „Widerlegung“ wird der „unzeitige Splitterrichter“ über den man schwiege wüsste man nicht: Un fol trouve toujours un plus sot qui l'admire, — damit abgefertigt, dass er durch sein unzeitiges Urtheil verrathen, der Ruthe oder dem Stock zu früh entlaufen zu sein, und schliesslich gebeten, „sich durch weitere Fortsetzung seiner albernen Kritik, keine unnöthige Verdriesslichkeit über den Hals zu ziehen, damit man nicht genöthigt werde, ihm durch gehörige und rechtmässige Mittel das Handwerk zu legen.“ 17). Man sieht die beiden Herren waren einander werth, und ihr Streit wohl nicht geeignet der Sache selbst in irgend einer Beziehung förderlich zu sein. Ganz anders aber hätte sich das Geschick der Oper gestalten können, wenn ein neuer Versuch zu nachhaltiger Wirkung gekommen wäre, den man in demselben Jahre auszuführen suchte. Wollte man statt des Bisherigen, für das Publikum wirklich Anziehendes geben, so musste man statt des Weithergeholten, und keinen Boden mehr Findenden, etwas bringen, was den Zuhörern näher lag, — man musste versuchen in den Stücken selbst n a t i o n a l zu werden. Für die k o-

mische Oper war des Stoffes genug vorhanden, und hiermit suchte man sich denn auch wirklich zu helfen.

K e i s e r hatte auch in dieser Hinsicht schon lange vorher eine richtige Einsicht gehabt. Schon im Jahre 1710 hatte er einen der damaligen „gelehrten und galanten“ Welt wohlbekannten Herren Weidemann durch fortgesetztes Drängen dazu bewogen, ihm ein komisches Singspiel: „Le bon Vivant oder die Leipziger Messe“ zu schreiben. Hierbei sprach sich K e i s e r folgendermaassen aus: „Ich habe diesmal eine Piece erwählt, um der natürlichen und fast angeborenen Veränderung des Gemüthes, so nicht allemal zu einerlei (oder um deutlicher zu sagen, zu etwas Ernsthaftes) incliniret in etwas zu favorisiren, und wird dieselbe hoffentlich um so viel angenehmer sein, als ohne Zweifel einige curieux sein werden, zu sehen, wie die Leipziger Messe, deren sie zum öftern selbst mit beigewohnt, sie auch in einem Singspiel in Hamburg divertiren könne; Andere aber gleichsam vor der Thür eine Plaisir-Reise nach dem berühmten Leipzig werden anstellen, und von dessen agreement profitiren können.“ Da der Verfasser abwesend, fügt K e i s e r hinzu, habe er statt eines Vorberichtes dessen eigne Critique, die er in einer Missive übersandt, wörtlich einrücken wollen. In dieser Missive nun erklärt W e i d e m a n n (ausser einigen gewöhnlichen Entschuldigungen, und dem Umstande, nothgedrungen das Stück in vierzehn Tagen gemacht zu haben) dass er in dem Stücke eine besondere Rücksicht auf die leipziger Sprache genommen; auch der Moral habe er nicht vergessen, einige frei scheinende Worte aber müsse er vertheidigen: „es müssten denn welche scheinheilige vom weiblichen Geschlecht sich finden, so sich an den Worten mehr, als an der That scandadisiren!“ Es sei ferner ein allgemeiner Irrthum, dass man meine es könne kein Stück gegeben werden, ohne eine aus der Fabel, Historie cet. genommene Materie; er sei vielmehr gänzlich der Meinung, dass die Erfindungen, welche dem im gemeinen Leben Vorfallenden am nächsten kämen, allemal auch den meisten Beifall verdienten. Hieran schliesst dann Keiser noch die Worte: „Nun sollte zwar dem Herrn Verfasser eine favorable Beistimmung zum Voraus erbitten, weil aber so glücklich nicht bin, der alten Redner Beredsamkeit zu besitzen, um demselben des geneigten Lesers Gunst zu Wege zu bringen, will das Werk seinen Meister selbst loben lassen, in Hoffnung, ein ansehnliches Auditorium werde die Tugend ohne fremden Anstrich so viel heller erkennen.“ Man sieht hier-

aus, dass eine sehr richtige Ahnung des Wünschenswerthen beiden Männern zum Bewusstsein gekommen war, und die Leipziger Messe, wird wohl als die erste eigentliche komische deutsche Oper betrachtet werden müssen. Für Hamburg wenigstens war sie es unzweifelhaft.⁴⁸⁾ Es ist jedoch an dem Stück selbst kaum mehr als die Absicht lobenswerth; die Durchführung ist weder durch besondere Komik noch durch geschickte Anlage, Behandlung der Sprache oder poetischen Anflug interessant gemacht, obgleich sich nicht leugnen lässt, dass eben schon der kecke Griff in die wirkliche Welt das Ganze im Gegensatz zu den sonst üblichen Ragoûts, erträglicher macht. Der Hauptinhalt sind ziemlich rohe Studentenscenen, allerhand Marktvorkommnisse, und zwischen durchgehende Liebschaften, und es ist um so weniger nothwendig dabei länger zu verweilen, als darin auch in Betreff der allgemeinen socialen Zustände nichts wesentlich neues vorkommt. Viel bedeutender sind hiergegen die Versuche, welche 1725 in dieser Beziehung gemacht wurden, der erste durch seinen Inhalt, der zweite durch sein ominöses Geschick. Bald nach der oben geschilderten Critik des hamburgischen Schauplatzes nemlich, erschien „ein scherzhaftes Singspiel“ „Der h a m b u r g e r J a h r m a r k t o d e r d e r g l ü c k l i c h e B e t r u g“ von dem Theatergelegenheitsdichter und Uebersetzer P r a e t o r i u s verfasst, und von K e i s e r in Musik gesetzt, dem sich im Hinblick auf die concreten Verhältnisse, ein gewisses Geschick nicht absprechen lässt, so dass es füglich eine ganz gute Grundlage für bessere ähnliche Werke hätte abgeben können. Da es überdies seinen Stoff aus dem h a m b u r g e r Leben nimmt, so ist es der genaueren Betrachtung werth.

Gleich die V o r r e d e zeigt, dass man es mit einem der Wirklichkeit näher stehenden Gegenstande zu thun hat, denn der Verfasser verwahrt sich ausdrücklich dagegen, dass er absichtlich irgend Jemand habe zu nahe treten wollen; sollte doch Jemand sich getroffen finden, so könne er (der Verfasser) nur gleiches Schicksal mit den Malern gehabt haben, die bei Entwerfung einer Geschichte nicht selten ein, diesem oder jenem gleichendes Gesicht auf die Leinwand brächten, ohngeachtet sie diese Personen selbst vielleicht gar nicht gekannt hätten. Das Stück selbst besteht aus fünf Akten, deren erster jedoch nicht zur Handlung gehört, sondern abermals zur Hebung und Vertheidigung der Oper an das Publikum gerichtet ist. Die ersten Scenen sind unleugbar lebendig und mit localer Komik geschrieben. Sie spie-

len auf dem Jungfernstieg. Nach einem Chor von verschiedenen Ausrufem, kommen Mutius, der Opern-Placat-Anschläger, Risibilis der Comödien-Placat-Anschläger und Porcius der Placatanschläger des Marionettenspieles mit Leitern, steigen darauf, und jeder von ihnen will am Pulverthurm sein Placat zu oberst anschlagen.

Mut. } Herab der Platz gehört mir zu!
Ris. }

Porc. Wo nu! Wo nu!
Gewt ju to Saad, ick raad et ju!

Mut. Ich lobe mir der Opern Zier,

Ris. Nein! die Komödie geht ihnen für,

Porc. Still, still!

T' kumt nich byt Marjonetten Spill.

Mut. Wie schön ist die Musik, und was für Pracht,
Lässt in Maschinen, Tänzen, Tracht,
Sich nicht im Ueberflusse sehen!

Ris. Wenn Harlequin beliebte Possen macht,
Möcht ich für Lachen fast vergehen.

Porc. Myn Kilijan is oock keen Farcken.

Mut. Die Opera ist ja der Spiele Königin,
Und weil ich von derselben bin,
So schlag' ich mein Placat wie billig oben an.

Ris. Zurück! Du bist noch nicht der Mann,
Mir dieses weiss zu machen!

(Sie stossen sich gegenseitig.)

Porc. Wat kriegt den Keerels vār een Schrull?
Ich löw see syn missmödig, dull und vull.

Mut. Was mach ich mit dem Lumpenpack?

Porc. Dat is jo'n dull Stück Schnack.

Mut. Hallunke! Kahler Tropf!

Ris. Maulesel! Grober Bengel!

Mut. Landstreicher, Galgenschwengel!

Ris. Bald schlag ich dir die Leiter auf den Kopf!

Porc. Dee Keerels hewt een fuule Schnuut,

Mut. Gebt mir den Vorzug oder Blut!

Porc. Dat is een yfrich Häsebäsen,
Ick seydt' ju, blyvt my von der Näsen.

Aria.

Mut. } Herab der Platz gehört mir zu!
Ris. }

Porc. Wo nu, wo nu!
Gewt ju to Saad, ick raad et ju!

Mut. Sonst muss ich die läppischen Blätter zerreißen,

Ris. Und ich dir den schelmischen Schädel zerschmeissen;

Porc. O Bloot!

Et geyt by myner Trü nich goot.

Hiermit fallen sie über einander her. Während dem erscheinen Herr T a d e l g e r n und Herr U n p a r t h e i i s c h ; ersterer meint, der Henker müsse die Leute plagen, sich wegen solchen Plunders zu prügeln; letzterer meint Comödien und Puppenspiel seien freilich abgeschmackt,

„Doch ist es mir erlaubt zu fragen,
Was sagst du von der Opera?

Tad. Ich?

Unp. Ja.

Tad. Was sie alle sagen.

Dass sie ein prahlend nichts, scheinbare Gaukelei
Und prächt'ger Zeitverderb der Pflastertreter sei,
Erfunden, um durch abgesungne Lügen,
Ein müssig Ohre zu vergnügen.

— — — — —

Unp. Hast du was einzuwenden,
So thu es mit Bescheidenheit!
Sonst greift man die Partheilichkeit
Mit beiden Händen.

Tad. Es mag drum sein! Ich folge dir,
Doch nach der Ordnung zu verfahren,
Ersuch ich dich, ei Lieber! sage mir,
Weswegen, wählt man, wie vor Jahren,
Nicht noch ein Stück aus den Geschichten,
Und brüstet sich nur mit Gedichten
Aus der Mythologie entlehnt,
Wodurch man sich zu Lügen angewöhnt?

Unp. Man sucht sich in allen Stücken.
Nach den Verständigen zu schicken.

Tad. Wie kömmts dass man nur übersetztes Wesen
Zu Markte bringt,
Das uns, wenn wir es lesen
Gezwungen und verdriesslich klingt?

Unp. Weil uns die Fremde längst das Beste weggenommen,
Und die Erfindungen nebst der Musik, vollkommen.

— — — — —

Tad. Ein Dichter sollte die Geschichte wohl verstehen.

Unp. Man hat hierauf auch stets gesehn.

Tad. Die Meisten sehen nicht auf die Verwickelungen,
Sie denken falsch, der Ausdruck ist ganz matt!

Unp. Der Sachen Umstand hat,
Vermuthlich sie dazu gezwungen.

Tad. O nein! sie denken nicht der Sache reiflich nach.“

So geht es noch eine Weile fort, die Musik wird eben-

falls getadelt; „wenns doch noch was zu Lachen gäbe“ ruft Tadelgern zuletzt.

Un p. Verlangst du grobe Possen,
So wirst du hier nicht deine Rechnung finden,
Ein kluger Scherz muss sich
Auf Ehrbarkeit und Sittenlehre gründen.
Man zieht die Laster durch, die Tugend wird erhöht,
Wo deine Absicht nun auf solche Sachen geht,
So kann dir dieser Markt auch nicht entgegen sein,
Ich lade dich ihn anzusehen, ein.

T a d. Ja, dürft' ich nicht den Beutel ziehen,
So wollt ich mich zur Noth dahin bemühen.
Sonst geb' ich um den Kram nicht einen Quark!

Damit geht Tadelgern ab, der Unpartheiische tröstet sich damit, dass Hamburg doch noch manchen Kenner aufweise, und die drei Placatanschläger sind mittlerweile zu der Ueberzeugung gekommen, dass es viel angemessener für sie wäre, statt sich gegenseitig zu schlagen, gemeinsam ihre Noth zu klagen, und so schliessen sie denn vereint mit der Aria a tre:

Mut. } Mit den angenehmsten Spielen,
Ris. } Ist es leider schon gethan!

Porc. — O du arme Kilian!

Mut. } Richten, tadeln, schelten, prahlen,

Ris. } Sind zwar aller Orten gross,
Aber geht es ans Bezahlen,
Ach! Da ist der Henker los!

Nach dieser Handlung, welche ein abermaliger Beweis dafür ist, wie sehr die Oper einer anziehenden Umgestaltung bedurfte folgt nun das eigentliche Stück. Beim Aufgehen des Vorhanges erblickt man den Kaiserhof, das Rathaus und die Börse von Hamburg, den Gastwirth Gleichviel mit seiner Frau Marille und dem Hausknecht Lucas, eben in Begriff den Mr. Bravo aus dem Hause zu Jagen.

Gleichv. Fort! Räumt mein Haus,
Es kann mich euer prahlend Lügen
Nicht mehr vergnügen.
Lucs, wirf den Kram zur Thür hinaus!

Bravo. Raison, Monsieur, Raison, ich bin jetzt nicht im Stande
Euch zu befriedigen; doch Cavaliers Parole
Bleibt euch zum Unterpfande.

Gleichv. Dass euch der Henker hol,

Ihr habt so ofte falsch geschworen,
Deshalb ist der Credit verloren.

Bravo. Parbleu! un home d'extraction
Ist sicherlich nicht alle Stunden,
An seinen Schwur gebunden,
Ich sags euch, sans facon,
Werft ihr die Sachen auf die Gassen,
So mögt ihr nur auf eurer Forderung passen.

Mar. Ihr kahler Prahler!
Ich hab', in Jahr und Tag, von euch noch keinen Thaler.

Bravo. Ma foy! Es ist nicht meine Schuld,
Der Wechsel bleibet aus; drum habt Geduld — —

Mar. Ihr sollt mich weiter nicht mit leerer Hoffnung speisen.

Bravo. Respect Madam! Ich bin von Qualité!

Mar. Geh', Prahlhans, geh!
Sonst werd' ich dir die Wege weisen.

Aria.

Die Welt behülft sich mit Lügen,
Mit Prahlerei und mit Betrügen,
Man schneidet auf und wird nicht roth.

Von Schuldenmachen hört man immer,
Doch die Bezahlung folget nimmer,
Und der Credit ist mausetodt.

Während der Streit fortgeht, kommt *Capricciosa*, die eine Tochter des Wirthes, macht den Eltern Vorwürfe, dass sie so plump und ungeduldig gegen einen Cavalier seien, und droht wenn die Sachen herausgeworfen würden, in Jahr und Tag keinen Fuss aus dem Hause zu setzen. Die Mama bemerkt: „Das Mädchen ist verliebt. Was ist hier anzufangen? Es ist mir ebenso gegangen.“ und findet, dass *Capricciosa* recht habe; der Mann will zwar nicht, muss aber gehorsam sein und die Sachen werden wieder an den alten Ort gebracht. Alle entfernen sich. Nun erscheint (*Sc. 2.*) *Gernegross*, „ein prätendirter Cavalier“ mit einem Manne, *Nickel*, der ihm seine Sachen auf einem Schubkarren fährt.

Gerng. Ich habe diesen Ort mir so nicht fürgestellt:
Es ist nicht eine Stadt, nein! eine kleine Welt.

Nick. Muschü! Hier waard det Weerds-Huuss weesen.

Gerng. Der Ort ist schön und auserlesen.

Nick. Belevt em in to treeden?

Gerng. Das Einzige gefällt mir nicht,
Dass hier die Mädchen ihr Gesicht,
In schwarze Decken
Verstecken.

- Nick. De Heer sy doch gebedden,
Un geeve my myn Geld!
- Gerng. Es sollen Compagnie und Wein,
Hier angenehm und wohlfeil sein.
- Nick. Hüm, hüm! wat sitt ju vör de Ooren?
- Gerng. Ei, lasst mich ungeschoren.
- Nick. Geevt my myn Geld, un laat my ungebrüdt!
- Gerng. Hier sind 3 Groschen denn!
- Nick. Det Post-Huuss iss tu wyt,
Twee Maarck is dee Geböhr.
- Gerng. Ihr fordert ausverschämt,
- Nick. Wat Schnack! wy nehmt
Wo wy et kriegen könd.

Zu diesem Streit kommt der Hausknecht Lucas, worauf denn Gernegross dem Nickel sein Geld giebt und dem Lucas befiehlt seine Sachen ins Wirthshaus zu tragen. Lucas und Nickel bleiben noch einen Augenblick im Gespräch zurück, wobei ersterer bemerkt er kenne eine schmucke Dirne die wolle er dem Fremden auf seine Stube führen, und mit einer Arie schliesst, welche anfängt:

„Det Kuppeln mut by düssen Tyden,
Det allerlewste Handwareck syn.“

(Sc. 3.) Cavalier Reinhold klagt über den ungestümen Wirth, während ihm der Wechsel ausbleibe, doch tröstet er sich mit seiner Liebe zu Rosalinde, wenn diese ihn erhöere, werde sein Verdruss in Fröhlichkeit verwandelt.
— (Sc. 4.) Capricciosa, Bravo.

- Capr. Monsieur, er weiss es, dass ich ihm geneigt.
- Br. Ma foy! dies ist un grand bonheur für mich;
- Capr. Wie aber kommt es, dass er sich,
Bei mir so blöd und kühl bezeigt?
- Br. Ich fürchte mich, dass wenn ich allzu frei,
Ihr es, mon ange, entgegen sei.
- Capr. O nein!
Ein Liebender muss kühn und eifrig sein.
Er muss sich stets bemühen in allen
Dem Gegenstande zu gefallen.
Er sucht Tag und Nacht sie fleissig zu bedienen,
Und schenkt ihr Küss und holde Mienen.
- Br. (Ma foy! das Mädchen ist, nach ihren Jahren,
Im Lieben ziemlich wohl erfahren.)
- Capr. Ist dieses wohl von ihm geschehen?
Er lässt sich oft den ganzen Tag nicht sehen,
Noch von mir sprechen.
- Kindner. Erste Oper.

- Br. Sie weiss dass mir
Gelegenheit und Zeit gebrechen.
- Capr. Ei Possen!
Mein Zimmer bleibt ihm Tag und Nacht,
So oft es ihm beliebt, unverschlossen.
- Br. Was würde die Mama zu meiner Kühnheit sagen?
- Capr. Ich werde sie nicht fragen,
Sie hat es ebenso gemacht,
Und thut es noch.
- Br. (Ach, Cadedis! wie artig lässt es doch,
Wenn junge Töchter um der Mutter Liebe wissen!)
- Capr. Wo er bei mir der Hahn im Korbe bleiben will,
So wird er eifrig, kühn und still,
Nicht blöd und säumig lieben müssen.

Nachdem sie ihm noch in diesem Sinne eine italiänische Arie an den Kopf geworfen, entfernt sie sich, und Bravo bemerkt, dass die Mädchen selbst nicht wüssten, was sie haben wollen, „sind wir hardi, grondiren sie, Und mit Timiden, sind sie noch weniger zufrieden.“ Doch was solle er machen, mit dem Spielen gewinne er kein Geld mehr, da die Leute den Betrug merkten, und Capricciosa könne durch ihre Mittel aushelfen, — Rosalinde würde ihm freilich lieber sein.

(Sc. 5.) Lucas erzählt der Lütjemagd Geesche, dass ein fremder Cavalier gekommen, der Geld zu haben scheine, an dem könnte sie wohl einen Thaler verdienen; Geesche meint das wär' ihr wohl nöthig, denn der Lohn sei knapp, und man müsse „Accedentzkens“ haben. Als aber (Sc. 6.) Herr Piccolo, der ebenfalls im Hause logirt, kommt und ihr Vorwürfe macht, dass sie das Bett nicht bei Zeiten mache u. s. w., ist sie sehr schnippisch, Lucas unterstützt sie, und Piccolo zieht wüthend den Degen, den ihm aber der Hausknecht wegnimmt und auf ihn selbst einprügelt, bis Marille (Sc. 7.) durch den Lärm herbeigezogen der Sache ein Ende macht und die Leute fortschickt. Dann unterrichtet Marille den Herrn Piccolo davon, dass ihr Mann anfangs eifersüchtig zu werden; er solle nun zu ihr ins Schlafgemach kommen, während sie ihren Mann veranlasst habe sich darin zu verstecken, und dann demgemäss verfahren. Folgt ein verliebtes Duett. (Sc. 8.) Bravo kommt zankend mit dem Juden Schmuhl, Nickel unterrichtet ersteren von dem neu angekommenen Gaste, „Ryk iss hee, man he schynt een Schaap to weesen; kün jy Em nich de Wull aflesen?“ und es wird beschlossen, Gernegross einzuladen und beim Spiel zu betrügen; vom Gewinn soll dann

jeder sein Theil haben. Den Schluss des Aktes macht ein Chor von Krämern, Raritätenkasten-Männern und Zeitungs-sängerinnen:

„Der grösste Jahrmarkt ist die Welt,
Hier wird die Thorheit ausgestellt,
Es kommt ein starker Haufen,
Sie theuer einzukaufen.“

Der dritte (eigentlich zweite) Akt zeigt Rosalinde in ihrem Zimmer, Reinhold erwartend. Sie liebt ihn, aber findet es dem Wohlstand nicht angemessen, es so offen zu zeigen. Die Unterhaltung dreht sich denn auch, als Reinhold kommt, darum wie Rosalinde ihre Zeit hinbringe; häusliche Beschäftigung, Lesen guter Bücher, und endlich wenn noch Zeit, ein wenig Gartenlust und Musik, bilden ihre Beschäftigung.

Reinh. — So werden, schönstes Kind,
Die Stunden rühmlich hingebracht.

Ros. Wie aber bringt er seine Zeit wohl hin?

Reinh. Weil ich in Hamburg fremde bin,
Und also mir der Gärten Pracht
Verschlossen,
Hab ich in der Musik die beste Lust genossen.
Es wird mir oft durch sie, wenn Amor mich gekränkt,
Ein kurzer Stillestand geschenkt.
Absonderlich hat mir für allen,
Die Aria, —

Ros. Und welche denn?

Reinh. Gefallen?

Voglio dir all mio tesoro,
Ch'io sospiro, e piango, e moro,
E che bramo almen pietà.
E dir voglio, che il mio Core,
Tutto fedé e tutto amore,
E trofeo di sua beltà.

Ros. (Ich hab ihn wohl verstanden,
Doch ist die Zeit noch nicht vorhanden,
Mein Lieben anzuzeigen,
Drum muss ich denken, aber schweigen.)
Die Arie ist wohlgesetzt,
Doch bei dem Inhalt ist ein vieles einzuwenden;
Weil aber die Musik uns beiderseits ergötzt,
So wollen wir die Zeit hierüber nicht verschwenden.
Jüngst als ich in der Opera gewesen,
Hab ich mir dieses Lied
Zum Favoriten auserlesen,
Ich will dasselbige in die Thiorbe singen,
Vielleicht könnt' es so besser klingen.

Mi dispiacon le tue pene,
 Ma mi piace il mio contento,
 Vo superbo del mio bene,
 Ma non gia del tuo tormento.

Reinh. (Ach! dieser Trost ist ziemlich unvollkommen.)

Ros. Hat er Musik und Worte wohl vernommen?

Reinh. Ich muss es selbst gestehen,
 Dass beides unvergleichlich schön,
 (Der Inhalt martert mich).

Ros. Die Zeit will mir gebrechen,

Im Garten können wir hierüber weiter sprechen.

Reinh. Ich bin verbunden ihren Willen,
 In Allem zu erfüllen.

(Sc. 2.) Ursel, des Nickels Frau, klagt über schlechte Zeiten, ihr Alter und ihre Verheirathung die sie zur Liebe ungeschickt machen, doch tauge sie selbst nicht mehr zum Brennen, trage sie als Unterhändlerin Anderer Kohlen zusammen; damit verdiene man sich sehr leicht etwas. Diese Person ersucht Marille (Sc. 3.) ihr den Reinhold zum Schwiegersohn zu verschaffen, da sie doch ihr Kind dem Bravo nicht gönne. Ursel verspricht dafür zu sorgen. Aber Bravo hat sie belauscht, und als Marille fortgegangen, wünscht er von Ursel einen Dienst; die Capricciosa liebe er nur zum Schein, sie möge ihm vielmehr bei Rosalinde helfen. Ursel ist sehr erfreut so beiden Seiten dienen zu können. (Sc. 5.) Indem Bravo abgehen will, begegnet ihm Capricciosa.

Capr. Sieh da, will er sich jetzt zu seinem Schatz verfügen?

Br. (Verstelle dich!)

Ma belle! meint sie mich?

So wird sie sich in Wahrheit nicht betrügen;

Ich eile! ja zu ihr, mein süssestes Vergnügen.

Capr. Gilt dieses Rosalinden?

Br. (O Himmel! sie hat es gehört).

Capr. Wie so verstört?

Br. Der Vorwurf macht mein Herz betrübt,
 Das sie allein, o Schönste, liebt.

Capr. Ein Falscher wird nicht Glauben finden.

Br. Ich falsch? o sie wird sich vergehn!

Capr. Ich hab' es selbst gehört, er kann es nur gestehn.

Br. Gut! ich gestehe denn; mein Kind! ich liebe sie.

Capr. Er spare nur die Müh.

Br. Und brenn' in einer Gluth — —

Capr. Geschwinde Wasser her! sonst geht es nimmer gut.

Br. So höhnisch! Eigensinnige?

Capr. So ausverschämt, Monsieur?

Br. Ich merke schon, sie ist der Ehren gar nicht werth,
So ihr
Durch meine Liebe wiederfährt.

Capr. Du falscher Geck, ich sag' es dir,
Du sollst mich nicht betrügen!

Br. Ei Jungfer, seid nicht allzu stolz,
Ein einziger Bock von Holz
Gilt mehr, als hundert güldne Ziegen.

A r i a.

Capr. Geh' du armer Finken-Reuter!

Br. Geh' du magres Marmelthier!

à 2. Geh' und packe dich von hier!

Capr. Landbetrüger, Bärenhäuter,
Geh', eh' ich dich beiss' und kratze!

Br. Geh' du böse Haderkatze,

à 2. Geh', geh', geh', mir graut für dir!

D. C.

Mittlerweile hat sich G e r n e g r o s s in die G e e s c h e verliebt, diese aber stellt sich ungebärdig, und beschliesst mit L u c a s in den Kleidern einer Baronesse zu erscheinen; wenn G e r n e g r o s s betrunken, dann müsse er ihr durch B r a v o's Beihülfe zum Manne geschafft werden. (Sc. 6. und 7.) G e r n e g r o s s selbst spielt (Sc. 8.) mit B r a v o und S c h m u h l, verliert sein Geld, und als er Revanche verlangt, entsteht zunächst ein scheinbarer Streit zwischen B r a v o und S c h m u h l, in Folge dessen letzterer fortläuft, Bravo aber weigert sich weiter zu spielen, weil G e r n e g r o s s ja kein Geld mehr habe.

Br. Ich lad ihn heut auf einen Garten ein,
Vielleicht wird Amor ihm geneigter sein.

Gerng. Adieu, mein Herr! ich bleib ihm stets verbunden. (Ab.)

Br. Im Spielen lacht das Glück mich an,
Ach, dass ich auch nicht glücklich lieben kann!

A r i a.

Die Lieb' ist ein à l'hombre Spiel,

Man wagt und man gewinnt viel.

Doch fehlen uns die Matadoren

Des Reichthums und der Gegengunst,

So ist, bei aller List und Kunst,

Das beste Liebesspiel verloren.

D. C. (Ab.)

(Sc. 9.) S c h m u h l mit einigen J u d e n und J ü d i n n e n.

Schm. Die Goyims sind schon fort! das Spielche ging noch an;
 Herr Bravo ist ein schöner Mann,
 Ich will ihm Scholim sagen,
 Ob er mich gleich ein wenig hat geschlagen.
 Ihr Freunde kommt, lasst uns ein Tänzchen wagen.

A r i a.

Will das Schachern Vortheil bringen,
 Kann der Mauschel lustig springen,
 Pschite! ja, es bleibt wahr.
 Wenn die andern Künste liegen,
 So bezahlet das Betriegen
 Unsre Mühe dennoch baar. D. C.
 (Tanz der Juden und Jüdinnen.)

Vierte (dritte) Handlung. (Sc. 1.) Bravo kommt mit
 einem Frauenzimmer Sansfacon.

Br. Madame je suis bien aise ein bonheur zu erlangen,
 Sie dans ce lieu jetzt zu umfängen.

Sansf. Ick kommen de Paris,
 Myn Heer, pour vous voir icy.

Br. (Der Henker glaub' es ihr).
 Ha! votre arrivement
 Me rend diablement content.

Sansf. Monsieur, isst langer Zeit ick ju nich seen!

Br. (Ihr Deutsch klingt unvergleichlich schön.)
 Madame, moy vous aimons, et moy votre Serviteur,
 Et de vous voir, c'est mon bonheur.

Sansf. (Il parle bon français,)

Br. Et moy vous veut servir,
 Venez avec moy in mein Quartier!

Sansf. Monsieur, vor ju fort complaisant,
 Ick ju nock lieb comme un fidele amant.

A r i a.

Spesso col fingere
 S'acquiesta assai, cet (gehn ab.)

(Sc. 2.) Die über Bravo's Unbestand missmüthige
 Capricciosa wird von Ursel zu einem angeblichen Zusam-
 mentreffen mit Reinhold am Abend beredet. (Sc. 3.)
 Geesche in schönen Kleidern eilt in den Garten, in wel-
 chem sie Gernegross zum Bräutigam zu gewinnen
 hofft. (Sc. 4.) Rosalinde und Reinhold gehen in
 einem prächtigen Garten spazieren, und nach längerem Zö-
 gern kommt es zu einem Liebesgeständniss des Letzteren,
 in Folge dessen Rosalinde ihm versichert ihn tugendhaft bis
 ins Grab zu lieben. (Sc. 5.) Bravo und Sansfacon
 gehen carressirend vorüber. (Sc. 6.) Laurette, des

Gastwirths jüngere Tochter, möchte gar zu gern, gleich ihrer Schwester, einen Freier haben (Sc. 7.) **Gernegross** kommt angetrunken mit **Schmuhl**, legt sich zum Schlafen hin, während letzterer ihm Uhr und Beutel nehmend davon geht. Nun erscheinen (Sc. 8.) **Bravo**, **Sansfacion**, **Geesche** als la baronne d'Albibrac mit **Lucas**, und wecken ihn auf. Nachdem **Gernegross** die Baronin vorgestellt:

Gerng. Es scheint, dass ich sie kennen soll;
Doch hab' ich ihr Gesicht vergessen,
Dies aber sag' ich ihm, ja, sie gefällt mir wohl.

Br. (Er merkte den Betrug, wär' er nicht voll,)

Gerng. Ich schwöre bald, es müsse Geesche sein;
Doch, Sprach und Kleidung kömmt nicht überein.

Br. Monsieur, ein Wort! doch im Vertrauen.

Die Dame ist vornehm, reich und jung,
Verlangt ihr sie zur Frauen?

Gerng. Zur Frauen? ja, sie steht mir trefflich an;
Doch fragt es sich, ob ich sie haben kann?

Br. Es soll sich bald nach seinem Wunsche fügen.
Sie ist mir auverwandt. Madame, Herr **Gernegross**,
Sucht blos

Die Ehre zu erwerben,
Ihr Ehgemal zu sterben.

d'Alb. Der Antrag ist für mich zu wichtig.

Gerng. Frau Baronessin, sagt nur ja,
An meiner Seit ist alles richtig.

d'Alb. Er ist von Qualité. Mein Jawort ist schon da.

Br. Wohlan so gebt euch Ring und Hand.

Alle. Der Himmel segne dieses Band.

Br. Kommt fort und schickt euch bald, euch an den Tisch zu
setzen;

Wir wollen uns in süsser Lust ergötzen.

(Entrée von Gärtner und Gärtnerinnen.)

Aria à tutti.

Lasst uns lachen, lasst uns scherzen,

Jedermann sei hoch erfreut!

Und die wohlzufriednen Herzen

Quäle keine Traurigkeit.

(Entrée von Erdbeeren-Bauern.)

Zu Anfang des letzten Aktes verläumdet **Ursel** den **Reinhold** bei **Rosalinde**, sie sollte nur Abends in **Capricciosa's** Tracht in den Garten kommen, um sich von dessen Untreue zu überzeugen. Als nun (Sc. 2.) **Reinhold** zu **Rosalinde** kommt will sie von dem Falschen nichts wissen, und lässt ihn ganz verzweifelt allein. Sc. 3.

versöhnt sich Gleichviel mit seiner Frau und Piccolo, er glaubt zwar nicht recht an die Wahrheit der ihm im Schlafgemach vorgespielten Tugendhaftigkeit, doch meint er man müsse nicht jedes Ding zum Bolzen drehen. (Sc. 4.) Der betrogene Gernegross sieht ein, dass er überall betrogen worden, aber Bravo, Geesche und Lucas setzen ihm mit Drohungen und Ueberredung zu, und so nimmt er denn die Geesche. In der fünften Scene naht Reinhold der als Capricciosa verkleideten Rosalinde, die sich fürchtet, von ihm ein dieser geltendes Liebesgeständniss zu hören, aber Reinhold vermag dies nicht; gesteht dass er nur Rosalinde liebe, und die entzückte Rosalinde giebt sich ihm zu erkennen. (Sc. 6.) Capricciosa als Rosalinde hört dagegen ein Liebesgeständniss des Bravo für letztere an, giebt sich wüthend zu erkennen, und will ihn fortjagen, da aber Bravo sehr bestürzt, sein Unrecht zu büssen verspricht, nimmt sie sich seiner zu Gnaden an. Indem sie ihn aufhebt, erscheinen (Sc. 7.) Gleichviel, Marille, Piccolo, Lucas und Ursel, um nach der Ursel Veranstaltung Capricciosa und Reinhold zu überraschen; sie irren sich aber, der Betrug kommt heraus; doch besteht Gleichviel darauf, dass wer sein Kind zu hintergehen gedenke, sofort sie zur Frau nehmen müsse, und das Stück endet mit dreifacher Hochzeit, wobei nur Laurette ängstlich fragt: „Wenn kommt die Reih' einmal an mich?“

Dieses Stück nun, obgleich von dem Verfasser selbst bescheidenlich als eine poetische Missgeburt bezeichnet, und vieleher eine Posse mit Musik, als eine komische Oper, fand doch im Allgemeinen grossen Beifall, und brach gewissermaassen Bahn für eine günstige Umgestaltung. Prätorius brachte in Folge dessen, noch in demselben Jahre, ein diesem sehr ähnliches Stück: „die hamburger Schlachtzeit“ auf die Bühne. Im Prolog erscheint die Opera in einer Maschine, umgeben von der Poesie, Musik, Malerei und dem Ballet. Diese letzteren preisen die Opera, und auf deren Bemerkung dass die Hörer oft in so kleiner Zahl sich einfänden, vertheidigt sich jedes mit der Behauptung das Beste zu leisten. Dies erkennt auch die Opera an, fragt aber nun, was denn den Ekel nur erwecken möge? worauf die Poesie antwortet:

„Die Schönheit, wenn sie alt,
Wird selber ungestalt.
Der Leckerbissen theure Kost

Und Muskateller-Most
 Erwecken Ekel und Verdruss
 Wenn man sie täglich proben muss.
 Dass sich verschiedene, dich anzusehen, scheuen,
 Entspriesst aus Unbeständigkeit,
 Und der Begierde nach dem Neuen,
 Dies ist die Krankheit unsrer Zeit,
 Und wer daran zu Bette liegt,
 Der wird durch keine Lust mehr als einmal vergnügt.

Opera. So kann der Wechsel denn die Neigung auch verdrehen,
 Und ich mich häufiger besucht sehen.“

Dieser Wechsel aber, der durch die neue Richtung vielleicht hätte eintreten können, scheiterte gänzlich an dem ganz unerwarteten Erfolge des Stückes selbst. Obgleich, wie eben erwähnt die hamburger Schlachtzeit sich durchaus nicht von dem Jahrmarkte unterschied, es ist eine ganz ähnliche frivole Intrigue darin, und die Charactere wiederholen sich ebenfalls, nur tritt in zwei lebendigen Marktscenen und bei den mauschelnden Juden eine noch grössere Derbheit hervor, — und obgleich der Verfasser sich abermals ernstlich dagegen verwahrt bestimmte Personen gezeichnet zu haben, auch der Ansicht ist dass ein bei-ssender Schlag doch nicht so gar kraftlos, zumal in Betreff solcher Gemüther sei, die entweder nicht genug Liebe zur Tugend oder keinen hinlänglichen Verstand besässen um eine ernsthafte Sittenlehre zu ihrem Besten anzuwenden, — trotz Alledem erregte die erste Aufführung solches Missfallen in den oberen Regionen, dass der hohe Rath sich ins Mittel legte, und als die zweite Aufführung stattfinden sollte, die Gerichtsdienner die Theaterzettel von den Ecken rissen. Damit war es nicht allein mit dem Stücke, sondern auch mit allen ähnlichen Versuchen vorbei. Alle möglichen Gemeinheiten hatte man viele Jahrelang nicht nur ertragen, sondern mit Wohlgefallen angesehen, als aber die Komik anfang Ernst zu machen, war es aus. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass dies immer nur der nächstliegende Grund gewesen zu sein scheint, ein tiefer liegender, allgemeinerer war der grade bei den Gebildetsten und Urtheilsfähigsten mehr und mehr hervortretende Widerwille gegen die Anwendung der Musik bei komischen Theaterstücken respective Singspielen überhaupt, von dem bald ausführlicher die Rede sein wird.

Die Theaterdirection suchte sich jetzt mehr und mehr mit der Beigabe aus dem Italiänischen entlehnter Intermezzi zu helfen. Eine Zeitlang wurde keine einzige Oper ohne

solche Zugabe aufgeführt. Am beliebtesten davon scheinen *Il Capitano*, *Pimpione* oder das herrschsüchtige Kammermädchen, und der Schulmeister *Barbcola* gewesen zu sein. Dieselben sind ihrem Wesen nach aus der Geschichte der italiänischen Oper bekannt, das schlechteste war der einzige originelle beiläufig bereits erwähnte Versuch: *Der stumme Prinz Atis*. Die Piece war für den in der Rolle des Atis ausgezeichneten Tänzer *Buchhöfer* geschrieben, und läuft darauf hinaus dass *Nerillo* (aus *Crösus*) in halbjüdischer Maske schliesslich als *Schmul*, die *Elvira* (die Geliebte des Atis) zuletzt ins Plattdeutsche fallend als *Geesche* erkannt werden; beide prügeln sich, darüber erhält Atis die Sprache wieder, enthüllt sich als „Springer der Opera“, und ein Trinktrio macht den Beschluss. *Prätorius*, der die meisten Stücke machte, fiel gänzlich den schlimmsten seiner Vorgänger anheim, und der einzige, der sich neben und nach ihm noch in Originalstücken öfters versuchte, war der Rector des hamburgers *Johanneums Müller*. Dieser vermied zwar die groben Zoten seiner Vorgänger, sowie die übertriebenen mythologischen Geschichten, aber, ohne die geringste Spur von dichterischen Anlagen, brachte er es zu einer Langweiligkeit und dürrsten Moral, die unerträglicher sind als irgend eine der vorhergehenden Ungeheuerlichkeiten. So konnte es nicht anders kommen, als dass bereits 1729 ein Stillstand in die Opernvorstellungen kam, der zwar bald wieder gehoben wurde, aber nur um nach einem Siechthum von zehn Jahren, welche fast nur italiänische meist von *Wend* übersetzte Opern zeigen, zum gänzlichen Schlusse der deutschen Oper zu führen. Schon nach 1726 fingen die guten und besseren Sänger der Oper an sich zu entfernen. Unter diese gehörten namentlich die beiden Fräulein *Monjo*, *Madame Pollone*, der Tenorist *Riemschneider*⁴⁹⁾ *Campoli*. Am längsten hielt *Madame Kayser* bei der Oper aus. Sie war eine sehr gern gesehene und gehörte Sängerin, die nur den Allen gemeinschaftlichen Fehler hatte, nicht das Geheimniss ewiger Jugend zu besitzen.

So kann man den eigentlichen Untergang der Oper schon um 1728 setzen; trotz des mehrjährigen Fortvegetirens. Die Gründe dazu sind aus dem Vorhergehenden bereits grösstentheils klar. Es werden aber zum Ueberfluss auch noch andere angeführt. *Mattheson* erwähnte 1728 in seinem musikalischen Patrioten namentlich folgende: Dem Fortgange der Oper stehe zunächst das Naturell der Ein-

wohner entgegen: Opern seien mehr für Könige und Fürsten, als für Kauf- und Handelsleute, — der unsichere Ab- und Zufluss der Fremden, — der zu häufige Gebrauch, — die hohe Pacht und die starken Besoldungen, — die Unbeständigkeit des Directorii, — die Menge der Tänzer und Nebenpersonen, — gewisse Eigenschaften der Acteurs, — eigennützige Absichten, — die Länge der meisten Opern (schon 1713 erwähnte er, dass manche derselben 6—7 Stunden dauerten, was bei den langen Recitativen und vielen Tänzen eben nicht sehr wunderbar ist, —) die fremde Sprache, — das ewige Fiedeln und Arbeiten im Orchester. Diese Gründe sind zum Theil solche, die gegen die Existenz jeder Oper angeführt werden könnten, zum Theil keinesweges durchgreifende. Selbst ein von Richey noch besonders angeführter: dass namentlich seit 1708 der guten Stadt von auswärtigen Mächten allerlei unerschwingliche Ausgaben abgepresst worden seien, welcher geschwächter nervus Republicae, verbunden mit mehrfachen fatalen Handelsconjunctionen dazu beigetragen, dass weniger auf die Oper verwendet wurde, — selbst dieser Grund wird von ihm selbst damit wieder aufgehoben, dass er hinzusetzt es hätten trotzdem Manche mehr auf Gärten, Gesellschaften etc. verwendet, als sie der Besuch der Oper gekostet haben würde. Nein, der innerste Grund, die tiefste Ursache des Unterganges lag in dem Ausgelebtsein der ersten Gestalt der Oper, und dem Missglücken einer volksthümlichen Umgestaltung. Letztere aber missglückte im Grossen und Ganzen darum, weil nur die ungebildete Masse sie ohne klares Bewusstsein forderte. Die Wenigen die sonst dafür waren wie z. B. Kaiser vermochten nichts gegen den Sturm, welcher sich in ähnlicher Weise wie zu Anfang der Oper, nunmehr aus dem innersten Wesen der allmählichen Umwandlung der nationalen deutschen musikalischen Stimmung überhaupt, erhob. Auf die Gottschedsche und rein literarische Opposition ist hierbei wenig Gewicht zu legen; sie stimmt theils mit der schon vorher bei den Opernhörern selbst aufgekommenen überein, theils ist ihr etwaniger Einfluss ein indirecter und für Hamburgs Oper insbesondere zu spät gekommener. Die durchgreifende Opposition war vielmehr theologischer Art. Freilich der berliner Cantor Fuhrmann mit seiner 1729 herausgegebenen Schrift: Die an der Kirche Gottes gebauete Satanskapelle war ein zelotischer Eiferer, der als solcher nicht

einmal so viel als seiner Zeit A. Reiser der Oper nachtheilig werden konnte, — kam es doch übrigens noch späterhin vor, dass Prediger gegen die Sing- und Schauspiele überhaupt auftraten ²⁰⁾, — aber eine siegreiche Opposition von musikalisch-theologischer Seite, gegründet auf das angenommene Wesen der Musik und der Oper selbst, das musste eine nachhaltige Folge haben. Diese Bekämpfung, welcher die Geschichte der deutschen Musik den vollständigsten Sieg zuspricht, ging von dem geistreichsten musikalischen Schriftsteller, einem ehemals geübten Opernsänger, Capellmeister, Operncomponisten und Uebersetzer aus, — von Mattheson selbst. Ganz kurz spricht sich seine dahin zielende Ansicht in dem den oben erwähnten Gründen noch beigefügten Grunde für den Verfall der Oper aus: „Der verdorbene Geschmack mit den Operas comiques, denn eine Opera comique widerspricht sich selbst, wie ein höllisches Paradies.“ Diese Auffassung ist aber in Verbindung mit einer allgemeinen Betrachtung und Vertheidigung des Theaters, im „musikalischen Patriot“ näher entwickelt, und bildet im Verein mit sonstigen Aeusserungen Matthesons gewissermassen die theoretische, ästhetische Seite der hamburger Oper, deren wesentlichste Punkte hier zusammengefasst sich anschliessen mögen. Es versteht sich von selbst, dass hierbei nur diejenigen Aeusserungen Matthesons in Betracht gezogen werden können, welche auch wirklich in diese Zeit gehören; die spätern würden nur bei einer Entwicklung von Matthesons schriftstellerischer Thätigkeit überhaupt an ihrem Orte sein.

„Wenn man“, sagt er, „philosophisch vom Theater reden wollte, so ist solches zweierlei: Ein allgemeines und ein besonderes. Jenes ist die ganze Welt, dieses eine Abbildung derselben im Kleinen. Jenes enthält manchen Scherz unter seinem Ernst, dieses manchen Ernst unter seinem Scherz. Jenes muss der Ehrsucht, Gewaltthätigkeit und vielen Affecten herhalten; dieses nur allein dem Missbrauch, der Gleichgültigkeit und dem Spott. Jenes hat wichtige und ewige Folgen; dieses zieht wenig nach sich, warnt und ergötzt nur eine Zeitlang etliche besondere Kenner; denn die Uebrigen sehen es an, wie die Kuh das neue Thor, oder wie eine Viehmagd die Gemälde von Michel Angelo. Auf jenem Theatro bringt man sein ganzes Leben zu, auf diesem nur einige Stunden. Jenes endlich ist ein Original, dieses eine Copie. — — Das Operntheatrum

an sich selbst nun ist eine kleine Kunstwelt, auf einer ansehnlichen Schaubühne von allerhand Baumaterialien errichtet, und mit vieler Wissenschaft dazu gemacht, dass durch geschickte Personen und Maschinen, grosse Dinge und rühmliche Thaten musikalisch und angenehm nachgeahmt werden, beiläufig zwar zur Gemüthsergötzung hoher und vornehmer Standespersonen, hauptsächlich aber zur Nachfolge der Tugend und Vermeidung der Laster. Aus dieser Definition erhellt, dass gelehrte und geschickte Leute zum Opern-Wesen gehören, nicht allerhand zusammengerafftes Gesindel: dass hohe Sachen und keine Pickelhäringspossen auf ein Operntheatrum gehören, und endlich, dass dergleichen Ergötzlichkeit nicht für Jedermann sei. — Der wahre und einzige Endzweck der Schauspiele muss demnach nicht die blosse Ergötzlichkeit sein; denn ein solcher Endzweck wenn er nicht secundo loco steht, ist allemal gefährlich und unvernünftig. Hiergegen soll die Tugend gepriesen, das Laster beschämt, die Ungewissheit menschlicher Hoheit mit Fingern gezeigt, die geschwinde Veränderung der Ehren bemerkt und das unglückliche Ende aller Gewaltthätigkeit und alles Unrechts gewiesen werden. Die sonderbaren Eigenschaften des Stolzes und der Hoffahrt sollen durchs Theatrum blosgestellt, Thorheit und Falschheit verächtlich und durchgehends alle bösen Dinge zu Schanden und Spott gemacht werden, das ist der rechte Endzweck.“ Diejenigen haben daher Unrecht, welche die Oper überhaupt für sittenverderbend halten. „Aus dem Herzen (nicht aus guten Opern) kommen die bösen Gedanken, und das Ansehn einer Taubenhochzeit ist für einen jungen vollblütigen Menschen zur Wollust viel reizender und gefährlicher als die verliebtesten Worte in Opern sein können.“ Hier weiss man von vornherein dass es nicht ernstlich gemeint sei. „Was war doch für ein Schauspiel zu Noah Zeiten auf dem grossen Welttheater? Ein rechtes Schandspiel. Die Menschen zeugeten Töchter (Actricen), die Kinder Gottes (als Zuschauer) sahen nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren und nahmen zu Weibern, welche sie wollten etc. — Und wer waren denn die Kinder Gottes? Etwa Operisten und Comödianten? Es waren der heiligen Väter Kinder, sagt Luther. — Das arge Herz der Kinder Gottes war Schuld, nicht der Schauplatz der Welt.“ Hätten doch überdies die Opern noch nie den geringsten Aufruhr angerichtet, wohl aber viele Priester dergleichen gethan, die

doch gerade so sehr gegen die Musik und die Oper eiferten. Trotzdem aber ist *Mattheson* in Consequenz mit der obigen Ansicht, gegen die komische Oper. Zwar sagt er Niemand solle denken, „dass er vom Operntheater jede erlaubte Kurzweil durchgehend verbannt und nichts als ernsthafte Sachen darauf wissen wolle. Nein, das ist die Meinung eben nicht. Es muss eine Abwechslung der Lust halber da sein, und eine Lust der Besserung halber, welche Besserung man durch ergötzliche Vorstellungen, wenn sie in ihren Schranken bleiben, oft mehr als durch trockene Lehrsätze erhält. — — Ein Singspiel muss aber kein Geringspiel sein. Es ist in diesem Falle mit den dazu gehörigen, ernsten und nachdrücklichen Rüstungen fast eben so bewandt, als mit dem groben Geschütz im Kriege. Wenn sich der Feind unsrer Stücke bemästert, so kehrt er sie hurtig um und schiesst uns mit unserm eignen Gewehr auf die Haut. — — Summa: Es hat alles zwei Handhaben, wo mans nimmt oder anfasst, so lässt sichs ansehen und betrachten. Alles ist irdisch, weltlich, eitel; oder auch alles erbaulich, himmlisch, geistlich und gut; aber gewiss und wahrhaftig alles mit einander theatralisch. *Justi Lipsii* Grabschrift steht noch fest:

*Humana cuncta fumus, umbra, vanitas,
Et scenae imago.“*

Diesem gemäss heisst es denn: „Das spöttische und lächerliche Wesen sollte billig den Comödiantenbühnen überlassen, und auf einem Operntheater nichts, oder gar wenig von dergleichen Dingen verspürt werden.“ — „*Conti* hat in seinem *Don Quichotte* ein vortreffliches Meisterstück komischer Musik abgelegt. Man kann bisweilen herzlich darüber lachen, und es weiset ein *ingenium* aber kein *judicium*.“ — „Die verkehrte Welt giebt eine gute, sinnreiche Comödie ab, dazu sie auch gemacht ist, aber eine verkehrte, böse Opera. Wenn man solche Dinge mit Melodien ziert, kömmt es eben so heraus, als wenn man Schlangen und Canarienvögel, Tiger und Lömer zusammenpaart.“ „Die h a m b u r g e r S c h l a c h t - z e i t verunehrte die Scene und Musik, ja den Staat selbst; — das ist nur eins. Wie viele sind, die nicht bestraft noch bemerkt worden.“ Ja man habe am 10. Febr. 1728 beim Begräbniss des Bürgermeisters *Wiese* dieselben die zum Schein den Tod des Vaters des Vaterlandes beweint, ein Stündchen nachher vom Lachen, Tanzen, Springen u. s. w.

in dieser verkehrten Opernwelt singen hören! — Von solchem Standpunkt aus ist es denn nicht zu verwundern, wenn Mattheson den über die Maassen langweiligen Pharaos Müllers als das Muster eines guten Operntextes des breitesten moralisch zergliederte, und selbst den moralischen nach dem Italiänischen zugerichteten Aesopus bei Hofe übersetzte. Auch hängt hiermit auf das Genaueste seine Grundansicht des Zweckes der Musik und der selbstständigen musikalischen Bedeutung der Oper zusammen. Was heisst nach ihm eigentlich Musik? „Der Figuralgesang theils mit, theils ohne Instrumente, doch immer in ganz genauer Zeitmasse, auch mit viel Geschicklichkeit, Kunst und Zierde zu dem Ende angestellt, dass erfahrene und gelehrte Leute mit wohlgeübten Stimmen und fertig bespielten Instrumenten vor allem andern Gott klüglich loben sollen.“ Man sieht, wie mit dieser Angabe die oben angeführten Anforderungen an den moralischen Inhalt der Oper übereinstimmen. Noch klarer tritt aber das durchgreifend bestimmte derselben hervor, wenn man die Opern „quoad musicam, in eben dem praedicato als Universitäten, quoad cetera studia,“ bezeichnet findet. Wie vom Studentenleben, dürfe man auch von ihnen keine beständige Profession machen; aber sie seien die besten Musikschulen. Dies ist ganz besonders in Bezug der musikalischen Deklamation gemeint, über welche übrigens, nachdem Keiser sie so vortrefflich ausgeübt, das Raisonnement nicht sehr schwer zu finden war. Der natürliche Ausdruck war in dieser Hinsicht durchaus auch Matthesons Grundregel. „Die Musik,“ sagt er, „hat einen göttlichen, himmlischen, gebenedeiten Ursprung, und ist, soweit sie diese Welt angeht, in der selbstständigen Natur gegründet. Denn sobald nur der Mensch ans betäubte Tageslicht kommt, kann er den fatalen Verdruss, welchen die Erbsünde ihm schon vorher ankündigt, mit nichts anderm hemmen, als etwa mit dem Gesang und Klang seiner Wärterin, worüber er sich endlich zufrieden giebt und einschläft. — Du lieber Gott! wer hat doch den kleinen Vögeln das Pfeifen und Zwitschern gelehrt, sie sind ja nicht in Pythagoras Schule gewesen, ihm hiergegen würde es zu verdenken sein, wenn er nicht lieber diesen holdseligen Lehrmeistern, als den besudelten Brontes und Pyragmon zuhören und ihnen folgen wollen. Ist demnach, primo loco in Gott selbst, secundo in der eigentlichen Natur der rechte wahrhafte Ursprung der Musik

zu suchen.“ „Die Natur giebt uns Regeln. Uns nur, nicht sich. Die Regel der Natur ist die Natur selbst. Und diese leitet uns alle bei der Hand. Diese Hand aber ist nichts anders als sensus, und in Musica absonderlich auditus.“ „Schön reden ist Singen, — per musicam pulchre loquimur sagt der König Theodoricus in einem Briefe an Boethius.“ — Demgemäss verwirft er auch den trivialen Satz: de gustibus disputandum non est; die Gründe eines rechten gesunden Geschmacks müssten bei allen Vernünftigen ausser Disput sein. Das allererste Erforderniss aber sei Melodie, Inventio, und wieder Melodie und Inventio. Diese müsse charakteristisch sein, und dürfe daher vor Allem nicht mit vielen Coloraturen überladen werden. Wie könne man z. B. einem heroischen Könige eben solche ha, ha, ha, ha in den Mund legen, wie einem jungen Liebhaber und mühsamen Ständchenbringer! Das komme nur davon her, dass man so selten die Charactere unterscheide. Die Melodie aber führe auch zunächst zu der richtigsten musikalischen Ausführung: zur Imitation. Die eigentlichen contrapunctischen Kunststücke (namentlich die Canons) seien nur der Gipfel der musikalischen Kunst. „Eine blosse, bewegliche, von einer schönen Stimme gesungene Melodie, wozu nur etwa ein ganz simples Accompagnement kommt, hat mehr Kraft über die Herzen, als alle gekünstelte Harmonien. Das finden die heutigen klügsten Italiäner gar wohl, welche selten mit mehr als drei Stimmen arbeiten, deren zwei nur der dritten wegen da sind. Die Gemüther können nicht afficirt werden, wenn sie ein Ding nicht begreifen. Nun hat ja der beste Musiker zu thun, einem Concerte von vier Stimmen (geschweige mehreren) genau zu folgen, — wie will denn ein Unerfahrner bei der Menge Stimmen die immer gegen und durcheinander arbeiten, gerührt werden?“ — Dem Mangel an lieblichen Melodien schreibt er es endlich zu, wenn Viele ein gewaltsames Wesen, und eine hässliche Schönheit suchten. Narrenspotten wie gar zu heftige Leidenschaften gehörten nicht in die Musik, und jede Musik sei zwar einer Poesie, nicht aber umgekehrt jede Poesie einer Musik fähig. Dazu empföhlen sich lieblich, fließende, angenehme, wohleingerichtete, kurzgefasste Worte. Er selbst habe freilich einmal pour rire, das Wetter im Kalender vom Anfang bis zu Ende in die Musik gebracht, noch abgeschmackter verfare man, wenn man Zänkereien, grobe

Scheltworte, Heulen und Brüllen mit schönen Menschenstimmen und anmuthigen Instrumenten nach dem Text und der Kunst darstelle. Das sei keine Musik, wenn einer einen Haufen geschwänzter Noten schmiere „damit es ja tüchtig rolle, heule, berste, tummle, brülle, zische, rassle und prassle.“

Diese öffentlich ausgesprochenen und sehr einflussreichen Ansichten, öffnen einen tiefen Blick in die innerste Gestaltung der damaligen musikalischen Richtung, der deutlich erkennen lässt, worin dieselbe zunächst ihre Erfüllung zu suchen hatte und durch Händel, Bach, Graun u. A. gefunden hat. Mattheson selbst hat diese wesentlich religiöse Richtung practisch vielfach bethätigt. Es ist aber ein ominöses Zusammentreffen, dass eben in dem Jahre 1728 eine schon lange merkliche Taubheit, bis zum gänzlichen Verluste des Gehörs bei ihm sich steigerte. Damit schied er, der neben den oft sehr in Anspruch nehmenden Geschäften bei der englischen Gesandtschaft, auch noch eine practisch musikalische Thätigkeit ausübte, aus der letzteren und in gewisser Beziehung auch aus dem lebendigen tonkünstlerischen Leben, aus. Und wer trat an seine Stelle als Cantor cathedralis und Canonicus minor am Dom? — Der Mann der unter Allen der Einzige gewesen, der die Oper nicht als hohe Schule, sondern als Selbstzweck betrachtet und behandelt hatte: — Reinhard Keiser. Obgleich die Stelle trotz des hohen Titels nicht sehr einträglich war, mag ihn doch der Wunsch nach einer festen Stellung und gesichertem Einkommen, dazu bewogen haben, denn die beiden besondern Capellmeistertitel, die ihm zunächst schon sehr frühzeitig der Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg, späterhin der dänische Hof verliehen hatte, waren eben leere Titel, sonst nichts. In dieser Stellung war schon ex officio viel religiöse Musik zu componiren, selbst wenn man nicht, was doch nicht unwahrscheinlich ist, annehmen will, dass Keiser überhaupt, sei es aus welchen Gründen es wolle, mit der Oper nicht mehr viel zu thun haben mochte. Thatsache ist, dass, da die hamburger Schlachtzeit seine 107te Oper war, nur noch verhältnissmässig sehr wenige derartige Werke von ihm geschrieben wurden. Aber eben so ist es nicht minder Thatsache, dass er in seinen religiösen Arbeiten oft ganz Vortreffliches leistete, und in den besseren derer, die noch erhalten sind, hat er auch dies mit Mozart gemein, dass die

rein menschliche Empfindung darin ihren schönsten Ausdruck findet. ²⁴⁾

So finden sich den von 1725 an nur noch sehr spärlich Werke von Keiser für das hamburger Theater erwähnt. Seine letzte Oper war die im Originalmanuscript erhaltene *Circe* vom Jahre 1734. Ein eigener Zufall ist es, dass so die erste, wie die letzte noch erhaltene hamburger Oper von Keiser herrühren. In beiden derselben unerschöpfliche Genius, die gleiche ewige Jugendfrische, aber doch welch' ein trauriger Unterschied: *Venus und Adonis* ganz deutsch, aus einem Gusse, diese *Circe* ursprünglich halb französisch halb holländisch von dem holländischen Residenten *Mauricius* entworfen, der aus verschiedenen spanischen, französischen und holländischen Schriftstellern die schönen Stellen dazu herausgesucht, dann von *Praetorius* übersetzt, nur in den Recitativen und kleineren deutschen, zumeist komischen Arien von Keiser herrührend; — alle grösseren Arien, sechs und zwanzig an der Zahl, sind auf das Gedankenloseste aus damals beliebten ausländischen Opern, wie es gehen und nicht gehen mochte, zusammengestoppelt. *Leonardo Vinci*, *Gemiani* *Giacometti* auch *Hasse* sind geplündert um ein Monstrum zu Wege zu bringen, statt dessen Keiser ein vollendetes Kunstwerk hätte schaffen können. Zum Ueberfluss ist in der Vorrede des gedruckten Textes noch bemerkt, dass man, weil die Leute gemeiniglich lieber sehen als hören, die Piece so künstlich abgefasst habe, dass man den ganzen Inhalt durchs blosses Gesicht würde begreifen können. — Und das ist noch nicht das Aeusserste! Der gedruckte Text der 1736 aufgeführten *Orasia* enthält ausser den italiänischen auch noch französische Arien! — Was mag Keiser dabei empfunden haben, als er so mit eigenen Augen den gänzlichen Untergang der durch ihn so lange getragenen und gehegten deutschen Oper mit ansehen musste. Er scheint sich auch in seinen letzten Lebensjahren ganz davon abgewandt zu haben; zumal nach dem um 1735 erfolgten Tode seiner Frau lebte er ganz still und eingezogen, — 1738 ging es mit der deutschen Oper vollends zu Ende — und am 12. September 1739 starb, treulich von seiner Tochter, die in Copenhagen als Sängerin angestellt war, gepflegt, der vor Mozart's Erscheinen grösste deutsche Operncomponist. *Mattheson* widmete ihm einen würdigen Nachruf, der wohl werth ist, auch hier eine Stelle zu finden:

Als der grösste Operncomponist von der Welt, den 12. Sept. 1739, Abschied nahm,

Wer wars, der heute starb? Ein Weiser.
Von philosophscher Art? Nein, nein;
Doch schriftgelehrt? Kann auch nicht sein.
Ein Mathematikus? Ein Keiser.

Ein Keiser des Gesangs. Es singet
Sein Schwanenkiel noch fort. Es lebt
Was er geschrieben hat. Es klinget
Der todten Noten Zug. Es schwebt

Sein Ton in unserm Ohr. Wir hören
Den Vorzug seiner Kunst. Man sieht
Was Niemand zeigen kann noch lehren.

Man sieht ein tausendfaches Lied,
Das uns auch mit dem Blick ergötzet,
Das die Natur ohn' Müh' gebär;
Das Keiser über alles setzt,
Der von Geburt ein Setzer war.

Nicht nur mit Ohren, man hörts mit Augen.
Da ist kein Zwang, kein steifer Fleiss.
Es fliesst, es rührt; sonst könnt's nicht taugen.
Nur Lust ist da; kein saurer Schweiss.

Will man der Opern Menge zählen?
Weit über hundert sinds. Doch wisst,
Die schärfste Rechnung kann hier fehlen!
Weil manches Stück vergessen ist.

Ohn Weisheit giebt's nicht solche Werke;
Es braucht Erkenntniss und Verstand:
Zumal, wenn ich den Geist bemerke,
Der sich in Kirchensachen fand.

Wenn Keisers Klang, bei Gottes Leiden,
Beseufzt ein diamantnes Herz, *)
Musst er in alle Herzen schneiden,
In Fels und Stein, in Stahl und Erz.

Beim Wunderwerk der Emigranten,
Durch Keisers Tonkunst vorgestellt,
Gabs Leute, die darin erkannten
Ein doppelt Wunder dieser Welt.

Konnt Alahiab künstlich sein?
Goss ihm Gott selbst die Weisheit ein?
Bezalaël, warst du ein Weiser?
So wars, nach seiner Art, auch Keiser.

*) Anspielung auf eine Passionsarie „Erweiche, diamantnes Herz.“

Dies sei von einem Mann gedacht,
Der viel und nie was schlechts gemacht.

T u t t i

Seht, so ist Keisers Kunst, unabgeredt, besungen;
Dass es, zu seinem Preis, in aller Welt erklingen.

Aus den letzten Jahren der hamburger deutschen Oper ist somit nichts Erfreuliches oder auch nur ausnahmsweise Bemerkenswerthes zu erwähnen. Eine Zeitlang versuchte die Sängerin Mad. K a y s e r die Uebernahme, aber ohne günstigen Erfolg, zuletzt hatte ein Schneider M o n z a, dessen Tochter als Sängerin figurirte, die Direction. Was diese letztere für eine Person gewesen, und wie es überhaupt mit der Bühne zu dieser Zeit ausgesehen, darüber giebt das 1736 erschienene „Schreiben eines Schwaben (L a m b r e c h t) an einen deutschen Freund in Petersburg von dem gegenwärtigen Zustand der Opern in Hamburg“ (1 Bg. 4.) eine trübselige Vorstellung. Nachdem er den schlechten neuen Geschmack getadelt, der verlange, dass eine vollkommene Oper aus deutscher, französischer und italiänischer Sprache zusammengesetzt sei, bemerkt er: Das Haus sei zwar geräumig genug, ebenso die Bühne, die Ausstattung aber alt und vernachlässigt. Das letztere rühre namentlich von den Italiänern her, denn noch unter Ahlefeldt habe die Ordnung und Schönheit derselben den Beifall der Fremden erregt. Das Orchester sei schlecht besetzt, und auch von den Sängern wenig Gutes zu melden. Die beste sei immer noch die ältliche K a y s e r, von der M o n z a dagegen wird folgende Schilderung gegeben: „Sie lacht bei der traurigsten Vorstellung, ihre italiänischen Ausschweifungen kommen immer am unrechten Ort.“ Sie seufzte, klagte, liebte, freute, betrübe sich, starb so unnatürlich, dass ihr Singen gerade die umgekehrte Wirkung hatte. „Man sagt, dass sie gegen unser Geschlecht sehr zärtlich sein soll, und darin bestehen vielleicht alle ihre Vorzüge. Die Arien, die der vortreffliche T. (Telemann) gesetzt hat, sind für sie viel zu ordentlich. Sie füllt ihre Stellen allezeit mit solchen Raserien aus, welche sich für ihre Kehle, nicht aber für die Vernunft schicken. Sie behauptet öffentlich, dass kein Deutscher etwas Gutes setzen könne, und es giebt Deutsche, die ihr darin nachgeben.“ Auch sei die Oper immer leer, ein Zeichen, dass in Hamburg noch der gute Geschmack die Oberhand habe. Ueberdies sei auch das italiänische Regi-

ment die Unordnung selbst. Oft mussten die Zuschauer eine halbe Stunde warten, ehe eine Person aus der Maschine krieche, und sich indess durch ein Paar elende Griffe auf dem Clavier unterhalten lassen. „Tänze“, heisst es ferner, „gehören zur Oper, aber nicht zur hamburgischen; ein paar Personen, die Tänzerin sehr hässlich, zeigen nur, dass sie wohl tanzen wolten.“ Die Hauptstütze dieser Italiäner aber, sei ein hamburger Herr (Lud. Andr. von Bostel, der bald nachher fallirte), der ihnen Zeit und Vermögen opfere.

Bei solchen Zuständen konnte auch nicht einmal die verkümmerte Existenz der deutschen Oper noch einigen Bestand haben. Eine kurze Zeit bezog 1738 und 1739 die Neuber mit ihrer Schauspielertruppe das Haus, in den vierziger Jahren aber, war von einer deutschen Oper nicht mehr die Rede. Die Italiäner waren schon längst allerwärts in Deutschland zur Allein-Herrschaft gelangt, nun fiel ihnen auch diese anfangs für sie so gefährlich scheinende Stätte der ersten stehenden deutschen Oper anheim. Diese letztere hat aber trotz dessen, dass sie, aus der italiänischen entsprossen, von dieser bald wieder überwuchert wurde, ihre bedeutungsvolle Stelle in der Geschichte der Kunst, der Musik und der deutschen Musik insbesondere. Es ist freilich wahr, sie ist in mehrfacher Beziehung eine zu frühzeitige Erscheinung gewesen. Die theologische Opposition die sie in den ersten Jahren ihres Bestehens anfeindete, verwandelte sich in eine durchgreifende theologische Richtung der deutschen Musik überhaupt, so dass was anfangs äusseres Hinderniss war, zuletzt als innerstes Wesen zum Vorschein kam. Die Nation war nicht fähig, eine nationale musikalische Dramatik zur Blüthe zu bringen, und liess sich demgemäss von Fremden weltlich unterhalten, — wobei ihr die regierenden Fürsten mit dem glänzendsten Beispiel vorangingen; — während das eigentliche tiefere Leben die durch die Reformation gegebenen neuen Lebensgrundlagen innerlich ausarbeitend, in subjectiver Freiheit die Religion dramatisirte. Damit in nächster Verbindung stand der unerquickliche Inhalt, die widerliche Sprache, die musikalische Beschaffenheit der gewöhnlichen Texte, und die Rohheit des grossen Haufens, dem die plumpestern Vergnügungen die besten waren. Und doch, trotz dieser precären Verhältnisse, wie beachtungswerth ist diese Oper; wie nachhaltig einflussreich ist sie gewesen!

Die geringere Bedeutung hat dieselbe in literarhistorischer Beziehung. Diese dürfte nur in der formellen (aber doch keinesweges als nichtssagend obenhin zu verneinenden) Seite zu suchen sein. Indem der Textschreiber genöthigt war, um der Musik willen den unglücklichen Alexandriner bei Seite zu werfen, und, zumal bei der Arie, in verschiedenen Rhythmen, Versverschränkungen und Formen zu arbeiten, gewann durch diese metrische Durcharbeitung die Sprache an Leichtigkeit, Biagsamkeit und Beweglichkeit. Das war eine gute Vorarbeit für die bald sich entwickelnde Lyrik. In musikalischer Hinsicht aber, ist die Hamburger Oper nicht hoch genug zu stellen. Reinhard Keiser ist für diese erste Gestalt der Oper überhaupt, — eine in Recitativen dargestellte Handlung, welche durch lyrische Arien einer oder mehrerer Personen unterbrochen wird, — der Hauptrepräsentant. In seinen Werken gelangt dieselbe zu ihrem reinsten und vollendetsten Ausdruck. Die Italiäner erweiterten diese Form allmählig und schritten im Klange und Sange weiter und weiter vor, — aber für das Individuell-characteristische leistete keiner von ihnen Gleiches, ganz abgesehen davon, dass selbst die berühmtesten unter ihnen, die gleichzeitig mit Keiser blühten, in origineller dramatischer Begabung an ihn kaum heranreichten. Freilich hatte Keiser nicht das Glück, unmittelbare Nachfolger auf dem ihm eigenthümlichsten Gebiete unter den Deutschen erstehen zu sehen, aber sein ursprüngliches Wesen, seine vortreffliche Declamation, sein erfindungsreicher Geschmack haben die weitgreifendste Wirkung ausgeübt. Schon oben ist hervorgehoben worden, wie Händel in der Schule Keiser'scher Opern seine erste musikalische Erziehung erhielt, und des weithin wirkenden Mattheson theoretische Werke waren ihrem besten Theile nach nur die Abstraction des von Keiser vorher practisch ans Licht Gestellten. Es ist ferner bekannt, dass Hasse als Jüngling in Hamburg 1718 bis 22, wenn auch nicht Keisers unmittelbarer Schüler war, so doch den Werken desselben einen wesentlichen Theil seiner Bildung verdankte. War doch auch Hasse selbst von der Ansicht durchdrungen, dass Keiser einer der grössten Tonsetzer gewesen, die je auf der Welt gelebt hätten. Seine Melodien, äusserte er noch in hohem Alter, klängen noch jetzt, nach funfzig Jahren, so lieblich, dass sie unter moderne gemischt werden könnten, ohne dass Kenner es merkten, und in seinen Werken finde sich mehr Eleganz

Klarheit und Anmuth als in vielen Werken heutiger (d. h. zu Hasse's Zeit) Componisten. Ausserdem war N i c h e l m a n n, der Verfasser des Werkes über die M e l o d i e, ein Schüler des hamburgers Meisters, und von den wenigen gedruckten Werken des letzteren (von den Opern sind ausserhalb Hamburgs und Kopenhagens wohl nur einzelne in Weisensfels und auf einigen andern nähergelegenen Bühnen, bekannt geworden) war namentlich die „m u s i k a l i s c h e L a n d l u s t“ ein öfters hochgerühmtes V o r b i l d damaliger namhafter Musiker, namentlich G r a u n' s. Schon S t e f f a n i rühmte von ihm, dass ihm Alles wohl gerathe, und von S e b a s t i a n B a c h, der als er in Hamburg R e i n i k e des Orgelspiels wegen besuchte, ganz gewiss Keisersche Opern kennen gelernt hat, existiren noch die eigenhändig geschriebenen Stimmen einer Keiserschen Kirchencomposition.²²⁾ So erscheint dieser geniale Vorgänger Mozart's als einer der hervorragendsten Heroen der Tonkunst, und so particular auch sonst das Interesse sein mag, welches die hamburgische Oper beanspruchen darf, durch ihn erreicht sie eine Bedeutung, welche sie weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus, zu einer epochemachenden Erscheinung in der Geschichte der Tonkunst erhebt.



Anmerkungen.

1) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Prediger E l m e n h o r s t vorzugsweise diesen Gedanken angeregt, befördert und ausgeführt hat.

2) Unter dem Titel „A d a m u n d E v a“ wurde das Stück als eine Art geistlicher Posse sehr häufig gegeben, theils von Schauspielertruppen, theils mit Marionetten. Noch 1725 gab es die Truppe J. G. Försters, welche um diese Zeit nach Hamburg kam; dieser liess zum Schlusse des Ganzen ein Ballet von fünf plutonischen Geistern tanzen. Der dazu ausgegebene Komödienzettel war mit einem Holzschnitt geziert, auf welchem neben Adam und Eva und den übrigen Paradiesgeschöpfen ein Wassergott dargestellt war, der aus einer Urne den Garten von Eden mit Wasser überspülte. Bei einer spätern Marionettenvorstellung spielte der Hanswurst, der hinzugefügt worden, eine grosse Rolle. Zu grossem Ergötzen der Zuschauer neckte und foppte er die Neugeschaffenen; und zwei Bären tanzten nebenbei ein Ballet.

3) Einen interessanten Beleg dieser Ansicht giebt eine zu Nürnberg im Clavierauszuge herausgekommene Oper aus dieser Zeit: XLIV. A r i e n a u s d e r O p e r a v o n T h e s e u s. In die Musik gebracht durch Joh. L ö h n e r n, Organisten in der Kirche zum heil. Geist. Nürnberg. 1688. Die Länge der einzelnen Arien, deren Texte meist äusserst jämmerlich sind, eine fängt z. B. an: „Du grausames Monster, erschreckliches Thier! Ich will dir das Herze im Leibe zerreißen“, schwankt zwischen 8 bis 14 Tacten, hier und da ist auf einem günstigen Vocal eine figurirte Dehnung angebracht, auch finden sich einige Male 3 bis 4 Töne chromatisch hinter einander, aber ausser dem auf der Hand liegendsten Ausdruck, würde man darin vergeblich nach einer

bestimmteren Charakteristik auch nur dieser oder jener einzelnen Gemüthsbewegung suchen. — Uebrigens erscheint die Beschaffenheit der italiänischen Oper in Deutschland um die Mitte des 17ten Jahrhundert als mit der ersten Hamburger ziemlich übereinstimmend, wie z. B. aus dem für Dresden componirten *Paride in musica* von *Bontempi* (1662) erhellt. Doch diese Untersuchung gehört nicht hierher.

4) *Mattheson* erwähnt dies in seiner „Ehrenpforte“ zwar nicht, widerlegt es aber auch nicht in seiner Uebersetzung von „Händels Leben“, wo es ganz bestimmt behauptet wird und gar von einer Wiedererlangung der Freiheit die Rede ist, als wenn K. schuldenhalber eingesperrt gewesen wäre. Es würde sich dieser scheinbare Widerspruch leicht daraus erklären lassen, dass die Ehrenpforte bald nach Keisers Tode, letzteres Werk aber viel später erschien. Einen bestimmten Hinweis auf Keisers Abwesenheit giebt auch, ohne weitere Anführung des Grundes derselben, *B. Feind* in seinen 1708 erschienenen deutschen Gedichten, wo u. a. in einem Lobgedicht auf Keiser folgende Verse vorkommen:

„Wie hörte doch Chur-Pfalz Almirens Wechsel zu,
Als du halb Weissenfels in seiner Burg entzücktest.“

„— Der Turteltaube gleich, die nach dem Gatten sehnt:
Auch unsre Schauburg so nach deinem Wiederkommen
Gesehnt, als Weissenfels den Kayser ihr genommen.“

5) *Joh. A. d. Reinike*, als Organist berühmt, geb. zu Deventer in der niederländischen Provinz Ober-Yssel am 27. April 1623, starb erst am 24. Nov. 1722, hat aber ausser beim ersten Anfang keinen thätigen Antheil an der Oper genommen. „Seinen Wandel betreffend, ist darauf von den Herren Geistlichen bisweilen eines und anderes zu sagen gewesen, wie er denn einen beständigen Liebhaber des Frauenzimmers und Rathskellers abgegeben, doch dabei seine Orgel jederzeit ungemein nett und wohl gestimmt gehalten, auch von solcher fast immer geredet, weil sie wirklich sehr schönen Klanges ist. Er wusste sie auch auf eine solche reinliche Art zu bespielen, dass man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen gleichen kannte. Ein Werk von Sonaten für die Violine hat er in Kupfer stechen lassen, welches das

einzigste ist, so von ihm ans Licht gegeben. Nachdem er auch in etlich sechzig Jahren, eines Dienstes, der ihm jährlich 500 Rthlr. eingebracht, ein gutes Kapital aufgelegt, als hat er davon der Kirche St. Catherinae 12,000 Mrc., seiner Tochter Kindern aber, nach Proportion ein Ansehnliches vermacht, und dabei der fremden Dames, so er bis an seinen Tod im Hause gehabt, nicht vergessen. Acht Tage vor seinem Ende hat er sich mit Gott im heiligen Abendmahl ausgesöhnt, und ist in Lübeck in St. Catharinen-Kirche begraben worden.“ Matth. Musica critica.

6) Ueber diese Reise erzählt Mattheson u. A.: „Wir reisten den 17. August 1703 zusammen nach Lübeck und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna. Es hatte mich dahin der Geheime Rathspräsident Magnus von Wedderkopp eingeladen: um dem vortrefflichen Organisten, Dieterich Buxtehude, einen künftigen Nachfolger auszumachen. Da nahm ich Händeln mit. — Wir hörten anbei wohlgedachtem Künstler in seiner Marienkirche mit würdiger Aufmerksamkeit zu. Weil aber eine Heirathsbedingung bei der Sache vorgeschlagen wurde, wozu keiner von uns beiden die geringste Lust bezeugte, schieden wir nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten von dannen. Johann Christian Schieferdecker legte sich hernach näher zum Ziele, führte nach des Vaters, Buxtehuden, Tode, die Braut heim, und erhielt den schönen Dienst.“

7) Auch sonst nahm Mattheson, trotz der grossen Lobsprüche, die er Händel spendete, gern Gelegenheit ihn mit tadelnder Kritik anzugreifen. So soll namentlich die äusserst ungünstige Beurtheilung eines Oratoriums, welches von ihm in der musica critica dazu benutzt wird, zu erläutern, wie man ein derartiges Werk nicht in Musik setzen solle, einer Händelschen Composition gelten. Da diese Composition aber untergegangen zu sein scheint, so wird sich darüber keine weitere Entscheidung treffen lassen.

8) Dies geschah nicht wie Gerber und Fetis anführen, 1709, sondern zuerst im Dezember 1706, als zur Feier der Vermählung des Kronprinzen von Preussen mit Sophie Dorothea von Braunschweig-Lüneburg das Bessersche, von Stricker in Musik gesetzte Festspiel „der Sieg der Schönheit über die Helden“, aufgeführt wurde. Dann 1708, in welchem Jahre die Conradi in „Alexander und Roxanen Heirath“ (ebenfalls von den obengenannten) auftrat, und zwar am 28. Nov. zur Vermählungsfeier des Königs.

9) Die Einmischung der vulgären Sprache erklärt sich wohl wahrscheinlich aus dem Vorgange der gewöhnlichen Schauspiele; wo sie namentlich für die Zwischenspiele angewandt zu sein scheint. So z. B. schon in den Zwischenspielen von Johann Rist's *Friede jauchzendem Deutschland* (Nürnberg 1653) das deswegen vorzugsweise hier anzuziehen ist, weil darin einige derartige von Bauern gesungene Lieder vorkommen.

10) Verse wie die folgenden stehen mit Postel und Genossen ziemlich auf derselben Stufe der Geschmacklosigkeit:

A lo splendor del tuo divin semblante,
Arde il mio cor, fatto pirausta amante.

Son un Tantalo anhelante
A le pome del tuo seno,
Un Prometeo son penante
Per quel volto si sereno.

11) Dieser Fall scheint gleich anfangs bei der Oper *Claudius* vorhanden gewesen zu sein; man ist wenigstens geneigt dies vorauszusehen, wenn man in der Vorrede zu der unmittelbar darauf folgenden ebenso beschaffenen Oper „die Geburt der Minerva“, die Bemerkung findet: „sowohl die italiänische als die deutsche Musik zu dieser Oper ist von Herrn K. M. Keiser gesetzt.“ Wie hätte man sonst zu dieser ausdrücklichen Erwähnung kommen sollen?

12) Die Nachrichten über die materiellen Verhältnisse bei der hamburger Oper sind nicht sehr erschöpfend. Im musikalischen Patrioten finden sich jedoch hierüber interessante Angaben. Zunächst der Contract zwischen der Besitzerin des Theaters und dem Pächter Saurbrey vom Jahre 1707: Derselbe lautet in seinen einzelnen Bestimmungen:

1) Vermiethet Madame Sch. an besagten S. hiesiges Opern-Theatrum nebst Kleidern und aller Zubehör von Ostern dieses 1707ten Jahres bis Ostern anno 1708 um solches die Zeit über zu dreien oder auch dann und wann zu vier Präsentationen in der Woche zu gebrauchen; dafür Mad. Sch. sechshundert Reichthaler in gewissen Terminen zu empfangen hat, wie sich denn der Pächter, nach Verfließung eines jeden Monats, praecise ein hundert und funfzig Mark Lübisck zu entrich-

ten, anheischig macht, und verspricht dergleichen Quantum folglich alle Monat richtig an sie abzugeben, bis die Summe von 600 Rthlr. vollgemacht wird: es wäre denn dass eine Inhibition erfolgte, welche mit aller Macht von Häurers Seiten, wo möglich soll abgehalten, im geringsten aber nicht veranlasst werden, auf welchen Fall auch die Hauer cessirt.

2) Ist der O p e r n b ü c h e r wegen verabredet worden, dass Häurer dafür an Mad. Sch. eine Discretion von einem P o r t u g a l e s e r in specie, eins für alles, geben will.

3) Sollen die K l e i d e r, nebst den dazu gehörigen Zierrathen, wie auch das Theatrum und die Maschinen, in dem Stande wie sie jetzt sind, gelassen und ohne der Mad. Sch. Wissen oder Willen nichts daran verändert, auch mit bestem Fleiss präcavirt werden, dass sie nicht deteriorirt, sondern bestmöglichst conservirt werden.

4) Weil dieses Jahr wenigstens sechs neue Opern aufgeführt werden sollen, so ist Mad. Sch. zufrieden, wenn Häurer sich dazu verbindet, dass er die meisten neuen Stücke so raisonnable als möglich, mit Kleidern, Decorationen und was dazu gehörig, vorstellen lassen will; wobei sich Mad. jedoch ausbedingt, dass sowohl die neugemachten Kleider und Decorationen, als auch diejenigen Partituren, so in diesem Jahre neu componirt werden, bei dem Hause verbleiben sollen. Diejenigen Partituren aber, zusammt deren Instrument-Stimmen, welche man anitzo von fremden leihen und abschreiben lassen muss, sind für Mad. ihre Rechnung. Die Corden, so jetzt in guten Stand gesetzt sind, sollen allemal darin erhalten werden; wo aber neue vonnöthen sein sollten, erlegen, zur Anschaffung derselben, Mad. und Häurer, jeder die Hälfte, welche gleichfalls beim Opernhause verbleiben.

5) Will Häurer sich enthalten, neue Acteurs, Actricen und Tänzer ohne der Mad. Sch. Vorbewusst und Gutbefinden anzunehmen und abzuschaffen.

6) Bedinget Mad. dass diejenigen Personen, die ihrem Hause Tort erwiesen, von dem Häurer überall nicht employirt werden sollen.

7) Reservirt sich Mad. sowohl die eine grosse Seitenloge, nebst der Freiheit, dann und wann Fremde mit sich in selbige ohne Entgeld hineinzuführen, als auch zwei Personen Parterre und zwei auf die Gallerie.

Hierzu ist denn noch hinzuzufügen, dass die Grundsteuer 333 Mark species, das Agio 50 M., das jährliche Schoss 45 M. und das Feuerkassengeld 50 M. betrug.

Es findet sich ferner eine summarische Angabe der Einnahme vor, welche die Opern von 1695 bis 1705 brachten. Darnach gestaltet sich das Verhältniss:

1695 wurden 108 Vorstellungen gegeben, wobei sechs neue Stücke:	19679 Mrc.
1696 112 Vorstellungen, wobei vier neue Stücke:	17895 -
1697 103 Vorstellungen (drei neue St.):	16155 -
In den letztgenannten beiden Jahren wurde zugleich ein Theil der Opernmitglieder nach Kiel gesandt, dies brachte aber wenig ein, so dass man es nicht fortsetzte:	7519 -
1698 117 Vorstellungen (vier neue St.):	21694 -
1699 113 Vorstellungen (sieben neue St.):	22838 -
1700 112 Vorstellungen (zwei neue):	15560 -
1701 65 Vorstellungen (vier neue); im Sommer wurden wegen des spärlichen Besuchs mehrere Monate Ferien gemacht:	11381 -
1702 117 Vorstellungen (zehn neue):	18438 -
1703. Bei abermaligen Sommerferien 72 Vorstellungen (drei neue):	13318 -
1704 94 Vorstellungen (drei neue):	13863 -
1705 bis zum 27 Febr. 23 Vorstellungen (ein neues St.):	6158 -

Summa 184498 Mrc.

Die höchste Durchschnittseinnahme an einem Tage war demnach (1699) etwas über 67 Rthlr., die geringste (1704) betrug kaum 50 Rthlr.

Die Gegenrechnung der Ausgaben fehlt leider, aber Mattheson bemerkt das wer sie könnte, das vestigia merent anstimmen würde.

Sonst findet sich u. A. die Angabe, dass Dreyer der Anfangs Mitdirector Saurbrey's war, 150 Rthlr. jährl. Besoldung erhielt, dies kann sich aber nicht auf seinen Antheil an der Pacht bezogen haben, denn er erwähnt, dass er bei seinem Austritt jährlich 200 Rthlr. ausbedungen erhalten; woraus hervorzugehen scheint, dass Saurbrey das Geldmachen besser verstand als sein Vorgänger. — Mattheson bezog in den letzten Jahren seiner theatralischen Laufbahn 300 Rthlr. Jahresgehalt.

13) Bei der so vielfach interessanten Persönlichkeit der Aurora von Königsmark wird es nicht überflüssig sein

die kleinen Gedichte, welche, ausser den sehr wenigen bereits bekannten, gelegentlich dieses Werkes von mir gefunden worden sind, hier mitzutheilen.

- a) Zu weit führt uns der blinde Gott,
 Wenn eine Schönheit uns besieget,
 Was hilft das strengste Verbot
 Wenn die Vernunft schon unterlieget.
 Wenn uns die Hoffnung winkt und spricht:
 Dies ist die grösste Lust auf Erden,
 So wagt man selbst des Lebens Licht
 Wenn Liebe nur vergnügt kann werden.

Mattheson. Arie scelte dell' Opera d'Henrico IV. re di Castiglia. Hamb.
 1711. p. 27.

- b) Ein edler Geist wird leicht gebunden
 Von Schönheit, so mit Ruhm geziert,
 Was Wunder! dass ich überwunden
 Von dem der alle Welt regiert.

- c) Süsses Leiden in dem Herzen,
 Hast du mir wohl Leid gemacht?
 Ich bekenne, dass die Schmerzen
 Nur für Freuden sind geacht:
 Müssen gleich viel Thränen fliessen,
 Hab' ich keine Stunde frei,
 Ist es doch nur Lust geniessen,
 Und die Liebe lacht dabei.

Diese Piecen b. und c. finden sich in der *Arsinoe* (1710) als von einer „hohen Standesperson“ verfasst; sind aber unzweifelhaft der Königsmark zuzuschreiben, da dazu noch eine andere gezählt wird, welche in Keisers *Divertimenti* als von dieser Dame herrührend, sich bezeichnet findet. Es ist folgende:

- d) Ihr schönen Augen seid selbst Richter
 Die ihr des Lebens Urtheil sprecht,
 Ich klag euch an ihr Himmelslichter!
 Antwortet! Handelt ihr auch recht?
 Dass ihr mich meidet,
 Euch von mir scheidet,
 Um andrer Schönheit nachzugehn,
 Doch müsst gestehn,
 Dass ihr nichts treuers je gesehn.

14) Das Schreiben selbst lautet: „Hochedelgebörner, insonders Hochgeehrter Herr Capellmeister, — dero an mich abgelassenes Billet, welches vor einigen Wochen, und zwar sehr spät, in Stellingen empfangen, ist mir, ich weiss nicht wie, von Händen gekommen. [Dieses „von Händen kommen“ ist ein sehr characteristischer Zug, — was mag sich Keiser um solche und überhaupt alle ähnlichen Dinge gekümmert haben; während Mattheson ordentlich und genau schwerlich das geringste Blättchen verloren gehen liess] Und da anitzo mit Copenhagenschen und andern Affairs fast Tag und Nacht occupiret, so belieben Ew. Hochedelgeboren dero eigne Sentiments, so wie sie mir selbe in des Herrn Envoyé [Wich] Hause, über bewusste puncte mündlich exprimiret, nur selbst in meinem Namen zu Papier zu bringen, indem sie mit den meinigen sehr conform. Glaube aber, dass mein decisum überflüssig und unnöthig sei, weil Sie bereits ein solch suffisantes erhalten, welches soviel, und mehr als alle andre gelten muss. Der ich übrigens mit grössester Consideration und estime verharre, Ew. Hochedelgeb. ergebenster Diener Keiser. Vom Hause den 4. December 1722.“

15) Es war anfänglich meine Absicht auf die harmonische und melodische Gestaltung der Keiserschen Werke noch näher einzugehen, bei genauerer Betrachtung fand sich jedoch dass dies für sich isolirt eine zu einseitige und von dem Zwecke dieser Schrift zu weit abführende Sache gewesen sein würde. Es gehört dies vielmehr in die Geschichte der Theorie und zur philosophischen Begründung des Wesens der Tonkunst überhaupt. Für beides bieten die mitgetheilten Compositionen Keisers so weit diese hierbei überhaupt in Betrachtung zu ziehen sind, eine völlig ausreichende Grundlage, zumal in Verbindung mit den gelegentlich der Characterisirung Matthesons angeführten theoretisch-ästhetischen Ansichten jener Zeit. Dagegen scheint mir beachtungswerth und für die Beurtheilung auch Keisers nicht unwesentlich: Die von Mattheson in seinem neueröffneten Orchester gegebene Characteristik der Tonarten, die daher auch hier ihre Stelle finden mag. Mattheson schreibt unter Bezugnahme auf einzelne characteristische Bemerkungen der Alten, Kirchers u. s. w. Folgendes:

1) Dmoll (Dorius T.) hat etwas ruhiges, dabei auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes, daher

derselbe in Kirchensachen die Andacht, in communi vita aber die Gemüthsruhe zu befördern capable ist, wiewohl dies nicht hindert, dass man nicht auch etwas ergötzliches, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern fließendes mit succes aus diesem Tone setzen könne.

2) Gmoll (Transpositus Dorius) ist fast der allerschönste Ton, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führt, dadurch er sowohl zu zärtlichen als erquickenden, sowohl zu sehnenden als vergnügten, beides zu mässigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus flexible ist. (Schon diese beiden Tonarten sollen nach Mattheson beweisen dass die Ursache der verschiedenen Tonwirkung keineswegs nur in der grossen und kleinen Terz zu suchen sei, ein Beweis, der für ihn um so eher zu führen war als man damals in der Modulation viel einfacher und sparsamer mit verminderten Accorden war, während dagegen der rasche Wechsel auf einander folgender Dur- und Moll-Accorde viel häufiger stattfand.)

3) Amoll (Aeolii) etwas klagend, ehrbar und gelassen, item zum Schlaf einladend, aber gar nicht angenehm dabei. Sonst zu Clavier- und Instrumentalsachen sonderlich geschickt.

4) Emoll (Phrygius). Ihm kann wohl schwerlich was Lustiges beigelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pflegt, doch so, dass man sich noch dabei zu trösten hoffet. Etwas Lustiges mag wohl daraus gesetzt werden, aber es ist darum nicht gleich lustig.

5) Cdur (Jonicus) hat eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen, und wo man sonst der Freude ihren Laufflässt, nicht ungeschickt sein; demungeachtet kann ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumente wohl choisirt zu gar was charmantes umtaufen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.

6) Fdur (Jonicus transpositus) ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sei nun Grossmuth, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst in dem Tugendregister oben ansteht, und solches alles mit

einer dermassen natürlichen Art und unvergleichlichen facilité, dass gar kein Zwang dabei vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Tons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles was er thut, es sei so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat. — Auch dieser Ton hat grosse Terz und vermag doch die allerzärtlichsten Sachen auszuwirken.

7) Ddur von Natur etwas scharf und eigensinnig, zum Lärmen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten, doch wird Niemand in Abrede sein, dass nicht auch dieser harte Ton, wenn zumal anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Pauke eine Violine dominirt, gar artige und fremde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.

8) Gdur (Hypo-Jonicus) hat viel insinuantes und redendes in sich, er brillirt dabei auch nicht wenig, und ist sowohl zu seriösen als muntern Dingen gar geschickt.

9) Cmoll ein überaus lieblicher und trister Ton, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bei ihm prävaliren will, und man auch des süssen leicht überdrüssig werden kann, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch etwas munteres oder ebenträchtiges mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst möchte einer bei seiner Gelindigkeit leicht schläfrig werden.

10) Fmoll scheint eine gelinde und gelassene wiewohl dabei tiefe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete tödtliche Herzensangst vorzustellen, und ist über die Maassen beweglich. Er drückt eine schwarze, hülflose Melancolie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.

11) Bdur (Lydius transpositus) ist im Gegentheil sehr divertissant und prächtig; behält dabei gerne etwas modestes und kann demnach zugleich für magnific und mignon passiren.

12) Disdur [dis, g, b=Esdur] hat viel pathetisches an sich, will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Ueppigkeit gleichsam spinnefeind.

13) Adur greift sehr an, ob er gleich brillirt, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissements geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.

14) Edur drückt eine verzweiflungsvolle oder

ganz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; ist für extrem verliebte, hülf- und hoffnungslosen Sachen am Bequemsten, und hat bei gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.

15) Hmoll ist bizarre, unlustig und melancholisch, deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.

16) Fismoll ob er gleich zu einer grossen Betrübniss leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt, als lethal: es hat sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.

Der Effect der noch übrigen acht Töne ist noch weniger bekannt und muss der Posterität überlassen werden, alldieweil man sich ihrer heutiges Tages gar selten zum Grunde eines Stückes bedient, ausser was Hdur betrifft, welches noch bisweilen herhält und eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, auch dabei etwas desparate Eigenschaft an sich zu haben scheint. — Schliesslich wird bemerkt, dass jemehr positives man hierüber geben wollte, desto mehr contradicentes sich finden würden, auf Grund der verschiedenen menschlichen Complexionen.“

Wenn man die damaligen Tonverhältnisse und Modulationsart bei dieser Charakteristik in gebührender Weise berücksichtigt, so wird man finden, dass dieselbe zum mindesten eben so bezeichnend ist, als ähnliche Versuche neuerer Zeit.

16) Telemann starb erst 1767 in Hamburg, und seine allerausgedehnteste Schreiberei in Kirchen- und Kammermusik datirt von 1737 an, wo er einen Besuch in Paris gemacht. Matthesons Ehrenpforte enthält eine von ihm selbst verfasste Biographie, welche bis 1739 geht und gut geschrieben ist, aber deutlich das Bestreben zeigt, sich als eine Art Genie aufgefasst zu sehen. Die Gesamtzahl seiner Opern mag etwa 40 — 50 betragen haben. Um sich gelegentlich doch auch neben den Italiänern als berechtigt zu zeigen, kam er auf den Einfall sich dann und wann Signor Melante (anagramm) zu nennen.

17) Dass um diese Zeit überhaupt der Geist der Polemik in Hamburg öfters zum Ausbruch kam bezeugt ausser dieser Zankerei, nicht nur Matthesons Musica critica die mit

dem Theater sich fast gar nicht einliess, sondern auch ein kleines, nie zur Aufführung erlaubtes dramatisches Pasquill, welches 1724 erschien. Dasselbe, nach Richey's Angabe von Mattheson angefertigt, von Kunze componirt, führt den Titel: „Il Pregio del Ignoranza, oder die Bassgeige wird zu mehrerer Gemüthsergötzung bei der Oper Don Quixote in einem Marionetten Spiel auf dem hamburgischen Schauplatze 1724 vorgestellet.“ Die besondere Beziehung des unbedeutenden Productes weiter zu verfolgen, ist kaum der Mühe werth. Es war gegen den damals erscheinenden Patrioten gerichtet, und stellt Don Quichott mit seiner Begleitung (Act 3. Sc. 7. der Oper) vor, wie ihm der Marionettenspieler Hexametron ein Marionettentheater erklärt. Es handelt sich um eine 10 Ducaten werthe, als Preis ausgesetzte Bassgeige, um welche sich „Don Madrigal, ein heroischer Poet, in der Gestalt von Chambrai, — Don Quinto falso, ein musicalischer Poet, unter der Gestalt von Kilian Brustfleck, — und Nazarolino, Amanuensis der Poeten und Marionettenspieler — Placaten - Aufschläger,“ — herumstreiten, bis Don Quichott, nach mehreren missliebigen Bemerkungen, ungeduldig über „Narrenspassen, gekämpft und gar kein Blut vergossen,“ — mit Hülfe des Sancio die Marionetten zerschlägt und das Theater zusammenschmeisst. Der Schlusschor singt:

„Diese sind die rechten Strafen
Allen Pasquillanten-Affen,
Welche feine Leute schänden:
Man muss sie zu ihren Preisen,
Mit verdienten Schläg' abweisen,
Wenn es anders nicht zu ahnden.“

Darauf folgt ein Tanz von Marionettenspielern, als Poeten gekleidet, deren Principal auf einem Esel sitzt. — Möglich wäre dass noch eine besondere, jetzt kaum noch aufzuklärende Rancüne gegen den Bearbeiter von Postels Genseric, der 1722 wieder vorgesucht worden war, hinter manchen Beziehungen dieses Pasquills steckt. Dieser Bearbeiter, ein gewisser Weichmann, hatte nämlich, als Mattheson allerhand an der Arbeit auszusetzen gefunden und besonders gewisse Textveränderungen getadelt, (wobei er den ursprünglichen Verfasser: Postel, einen der „gelehrtesten, richtigsten, feurigsten, sinnreichsten Poeten“ nennt!) sofort eine geharnischte Erwiderung drucken lassen. In dieser „lettre écrite à Mr. Mattheson touchant son jugement

trop précipité sur le Genseric réformé“ wird Mattheson erklärt, er solle nur erst zeigen, dass er von deutscher Orthographie und Poesie etwas verstehe, ehe er anmassend urtheile: „On vous tient pour un musicien ou Compositeur fort célèbre, et c'est aussi là votre fort; mais pour la délicatesse de la langue allemand, et pour la poesie elle est tout à fait hors de votre portée.“ Er möge nur die Dissertation von Kortholt: „Utrum de poetica arte recte iudicare possit qui non est poeta“ lesen und an des Marsyas Schicksal denken.

18) Komische Localsingspiele fallen allerdings schon früher. So z. B. die 1705 von den Schülern der Landesschule zu Arnstadt aufgeführte Operette: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens.“ Die Vermuthung, dass Sebastian Bach, als Organist daselbst, die Musik dazu gemacht, ist an sich nicht zu verwerfen, aber ohne jeden Werth, so lange man darüber nichts weiteres weiss.

19) Ueber den Unterschied der damaligen deutschen und italiänischen Sänger äussert mit Bezug auf die hamburger Oper ein Schreiben aus Venedig 1722: „Wir Deutsche allhier sind noch der alten Meinung, dass man nicht leicht bessere Sänger, was die ungezwungene, natürliche Methode, das singende und zärtlich schleifende Wesen und schönes Trillo anlangt, antreffen wird, als die bekannten Herren Riemschneider und Schneider. Kommt es aber auf die Ausdrückung allerhand ausschweifender Affecten, auf eine starke Action, und auf eine Menge unerhört geschwinder, fremder, veränderungsvoller Touren, Variationen und Cadenzen an, so muss man gestehen, dass den Italiänern hierin einiger Vorzug gebührt. Sie werden aber auch dazu durch das unaufhörliche Zuschreien des Signore bravo e bravissimo, aus den Logen und dem Parterre, gewaltig aufgemuntert.“

20) So predigte 1741 der Pastor Erdmann Neumeister zu Hamburg gegen Opern und Comödien gelegentlich der Anwesenheit französischer Comödianten. „Der reiche Mann“, sagte er u. A., „lebte alle Tage herrlich und in Freuden. Wären dazumal Opern und Comödien im Brauch gewesen, wie würde es vollends hergegangen sein? Wir können es wohl in unsern Tagen abnehmen.“

21) Da Keisers wesentlichste und ihm eigenthümliche Stellung in seinen weltlichen Compositionen liegt, und seine geistlichen Werke allein ihn nicht zu einem Gegenstande besonderer Aufmerksamkeit machen würden, so werden einige Notizen darüber hier nothwendig sein, um

seine Characteristik vollends abzuschliessen. Seine erste religiöse Composition fällt frühestens um 1706; es war: „Der blutige und sterbende Jesus“ eine Passion von H u n o l d. Dieses Werk erregte allgemeines Erstaunen. Man hatte mit Rücksicht seiner ausgezeichneten Opern daran gezweifelt, ob er geistliche Musik schön zu setzen fähig sei, jetzt bei Anhörung dieser Passion schien es, als sei er allein zu geistlicher Musik geboren. Aehnlicher Passionsmusiken, z. B. von König, setzte er nun allmählig eine grosse Menge; und Mattheson bemerkt, dass er das Leiden Christi vielmal in die beweglichste Musik gebracht und höchst erbaulich aufgeführt habe, wie denn seine Kirchenwerke vor andern an Melodie einen grossen Vorzug gehabt hätten. Die noch erhaltenen Texte hiervon anzuführen wäre sehr unersprießlich. Noch erhaltene religiöse Compositionen aber finden sich in der K. Bibliothek zu Berlin. Es sind folgende:

1) A u s e r l e s e n e S o l i l o q u i a aus dem in der stillen Woche Anno 1712 und 1713 musikalisch aufgeführten Oratorio, genannt: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Anitzo mit verschiedenen Singstimmen ohne Instrumente ans Licht gegeben durch R. Keiser. Hamburg. 1714. — In der nicht von Keiser herrührenden Vorrede, wird der Unterschied zwischen Cantaten und Soliloquien dahin angegeben, dass jene als eine narratio Zuhörer und Gesellschaft präsupponiren, diese hingegen eine blossa meditatio, die Einsamkeit. Nebenbei wird der von Brockes verfasste Text (vollständig im Anhang zu der Uebersetzung des bethlehemitischen Kindermords von Marino, Hamburg 1715 zu finden) wegen der auserlesenen, klingenden Reime, die den Componisten ungemein anmutheten, sehr gelobt, und bemerkt, es wäre zu wünschen, dass alle zur Musik bestimmten Verse von einem solchen Virtuosen gesetzt würden. — Das Werk enthält sechs Soliloquia. (Keisers Widmung an die Fräulein de Sontum siehe oben p. 99.)

2) Selige Erlösungsgedanken aus dem Oratorio „der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus“, In verschiedenen Arien, Chören, Recitativen und Duetten mit allen dazu gehörigen Instrumenten musikalisch abgefasst und dem magnifico, Hochedlen, Hochgelahrten Herrn, Herrn Lucas von Bostel etc. gehorsamst gewidmet von R. Keiser. Hamburg. 1715. — Alles schön und fliessend, aber kurz. Besonders bemerkenswerth sind: die Arie

„Schenkt man dir Gall und Essig ein“ mit 3 Oboen, der dreistimmige Chor (Sopran, Tenor, Bass) „Ach Golgatha“ und die Bassarie von Jesus: „Spiegelt euch in meinen Leiden“ con tutte le Violette.

3) Brockes Passionsmusik. Ein verhältnissmässig schwaches Werk, von geringem religiösen Character.

4) Eine Passionsmusik nach Marcus vom Jahre 1729. Viel bedeutender als das vorhergehende Werk. Auffallend ist die Uebereinstimmung einzelner Stellen mit der Auffassung S. Bachs in der Matthäuspassion. Z. B. „Du sagst's“, „Abba mein lieber Vater“ etc. Das Schwächste sind die Choräle.

5) Ein Kirchenstück in Hmoll (Originalhandschrift). „Mein Gott warum hast du mich verlassen.“ Vierstimmiger Chor, Arien, accompagn. Recitativ. Vortrefflich. — Dahinter eine Cantate für Sopran und Bass. Cmoll.

6) Festo Joannis Baptistae in ausgeschriebenen Stimmen von S. Bachs Hand. Besteht im Ganzen aus 9 Piecen. Bezeichnend für Bach ist, dass er den Schlusschoral „Johannes ging vor Jesu her,“ nach der Melodie „Was Gott thut das ist wohlgethan“ in der rechten Weise auf ein besonderes Blatt daneben geschrieben hat.

7) Endlich eine Reihe zum Theil nicht vollständiger Kirchenstücke theils mit deutschem, theils mit lateinischem Texte, worunter eine längere Cantate „Ich lieg und schlafe ganz in Frieden“ sich besonders auszeichnet. Die Schrift der meisten ist ziemlich correct. Es ist mir jedoch zweifelhaft, ob einige dieser Keiser zugeschriebenen Piecen in der That von ihm herrühren. Wenigstens haben drei derselben: „Cantate pueri dominum“ für Bass, „Jubilate Deo omnis terra“ für Alt, und „Benedictus dominus meus“ für Sopran eine so extravagante Stimmführung, dass, wenn nicht ganz besondere Veranlassungen dazu vorhanden gewesen sind, Keiser unmöglich derartige Dinge geschrieben haben könnte. So wird z. B. in dem erstgenannten Stücke declamirt:



22) Eine öfters erwähnte Tradition behauptet, dass Keiser von spätern Componisten, namentlich von Händel und selbst von Mozart mehr als billig benutzt, d. h. bestohlen worden sei. Diese, bereits von Herrn Prof. Dehn in der lei- der eingegangenen Caecilia bestrittene Ansicht, findet nur einen Anhaltspunkt, der sich aber auf die mit Keiser gleichzeitigen Tonkünstler erstreckt. Mattheson nemlich verwirft in der Musica critica jedes plagium, auch wenn es sich nur auf den Gedanken selbst erstrecke. In- vention, sagt er, ist dem Capital, elaboratio mit den Zinsen zu vergleichen, — daher letztere keineswegs die Aneignung einer fremden Invention entschuldige. Dann fährt er fort: „Dieses habe ich nicht nur mir, sondern hauptsächlich dem weltberühmten Keiser zum Trost schreiben wollen, als welchem man desto mehr und öfter zugesprochen hat, je reicher er an schönen Erfindungen ist.“ Händel hat einen wesentlichen Theil seiner musikalischen Bildung Keiser zu verdanken, aber seine Gedanken von ihm zu holen, hat er wahrlich nicht nöthig gehabt. Scheibe's kritischer Mu- sicus, der späterhin den Vorwurf Matthesons gegen Händel ebenfalls vorbringt, stellt nur eine völlig unbewiesene Be- hauptung auf. Wie aber gar Spätere, und insbesondere Mozart, dazu gekommen sein sollen, ist schon darum nicht einzusehen, weil die Keiserschen Partituren unter Staub und Moder vergessen in Hamburg lagen. Ein einziges Mal suchte man sie, im Jahre 1773, gelegentlich hervor, und die Aufführung einiger Stücke daraus, überzeugte die Hörer auch damals davon, welch genialer Geist in denselben lebe. Vorher und nachher lagen sie unbeachtet, wenn sie auch Ph. C. Bach gekannt und hochgeschätzt haben mag. Bur- ney selbst kannte nur einige Cantaten Keisers, und auch Gerber nur die seitdem, wie es scheint, verloren ge- gangene Fredegrunde. Von neueren musikalischen Schriftstellern dürfte nach dem was in ihren Werken über Keiser in der kenntnisslosesten Manier geschwätzt wird, keiner auch nur von der Existenz Keiserscher Werke Kennt- niss gehabt haben. Die noch nicht zu Grunde gegangenen erwarb dann in diesem Jahrhundert der bekannte Pöl- chau, aus dessen Besitz sie in die k. Bibliothek zu Berlin übergingen. Die erste Wiedererweckung derselben konnte ich gelegentlich eines im berliner wissenschaftlichen Verein 1853 von mir gehaltenen Vortrages über die deutsche Oper, durch die Aufführung von fünf Keiserschen Arien, veranlassen.

28) Eine öfters erwähnte T r a d i t i o n behauptet, dass Kaiser von spätem Componisten, namentlich von Händel und selbst von Mozart nicht als billig bezahlt, d. h. bestohlen worden sei. Diese, bereits von Herrn F r o l d e n in der Jahrbuch der eingegangenen C a r e r l l a bestatigte Ansicht, ändert nur einen Anhaltspunkt, der sich aber auf die mit Kaiser g l e i c h z e i t i g e n Tonkünstler erstreckt. M a t t h o n n ehmlich verweist in der Musica critica jedes Plagium, auch wenn es sich nur auf den Gedanken selbst erstreckt, in-vention, sagt er, ist dem Capital, gloriando mit den Tönen zu vergleichen, — daher letztere keineswegs die Aneignung einer fremden Tonalität, sondern nur ein Mittel, um durch dieselbe sich zu bereichern, und sich dem Publikum zu empfehlen. Dieses habe ich nicht nur, sondern hauptsächlich dem Händel zu verdanken, der seine musikalische Bildung Kaiser zu verdanken, aber seine Gedanken von ihm zu haben, hat er wahrlich nicht nötig gehabt. S e h e l b e s kritischer Meinung, der späterhin den Vorwurf Matthessens gegen Händel

Verzeichniss

der auf der Hamburger Opernbühne aufgeführten musikalischen Werke.

Dieses Verzeichniss beruht vorzugsweise auf den von Mattheson und Richey angefertigten Zusammenstellungen. Die kleinen damit verbundenen Notizen werden die unvermeidliche Trockenheit desselben mildern, während sie zugleich eine zwar nicht wesentliche, dem sich speciell für die Sache Interessirenden jedoch gewiss willkommene Ergänzung, zu der in diesem Werke enthaltenen Darstellung bilden.

1678. 1. Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. (Adam und Eva.) Von Richter verfasst, comp. von Theile. Balletmeister war Mr. de la Feuillade. Maler Hr. Kamphausen, von denen ersterer bis 1680 in Thätigkeit stand; Kamphausen blieb bis 1696 bei der Oper.

2. Orontes oder der verlorene und wiedergefundene königl. Prinz aus Candia. Aus dem Italiänischen entlehnt, muthmassl. unter Elmenhorst's, auch wohl Richter's Mitwirkung. Comp. von Theile.

3. Der glückselig steigende Sejanus. Nach dem Italiänischen des Nicolai Minati. Der deutsche Verfasser ist ungewiss. Comp. von Strungk (Auch Strunck geschrieben.)

4. Der unglückselig fallende Sejanus, ebenfalls nach Minati. Comp. von Strungk.

1679. 5. Die wohl und beständig liebende Michael oder der siegende und fliehende David. Von diesen, wie von den folgenden Stücken, bei denen kein Verfasser genannt ist, kennt man denselben nicht. Comp. von Franck.

6. Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus. Nach Corneille. Comp. von Franck. Im gedruckten Text sind hier zum ersten Mal die Arien mit „Aria“ und grösserer Druckschrift besonders hervorgehoben.

7. Die maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen. Comp. von Franck. Im Prologe erscheint die Kirche mit einer Krone von zwölf Sternen, den Mond unter den Füßen, mit hellem Scheine bekleidet, — angefeindet vom „Drachen mit sieben Köpfen und zehn Hörnern.“: „Mein grosser Rachen — der durstet nur nach Deinem Fleisch und Blut.“ Aber der Erzengel Michael fährt zur Rettung der geängstigten Kirche herunter, stürzt den Drachen in den Abgrund und singt schliesslich mit jener folgende Arie:

1. Gott ist selbst ^(mein)_(dein) Schild und Schutz
D'rum lass alle Teufel wüthen,
Er wird ^(mich)_(dich) gar wohl behüten,
Dass der ganzen Höllen Trutz
Mit Verfolgen, Neid und Hassen,
^(Mich)_(Dich) wohl muss zufrieden lassen.
2. Endlich wird er seine Braut
Die er sich mit Gnad' und Liebe,
Nur durch seiner Güte Triebe,
Unzertrennlich hat vertraut,
Nach gehaltenen tapfern Ringen
Auf des Sions Berge bringen.

8. Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht. Nach einem ital. komischen Singspiel. Comp. von Franck.

1680. 9. Aeneas des trojanischen Fürsten Ankunft in Italien. Offenbar aus dem Italiänischen. Comp. von Franck. Hierbei trat Mr. Baptiste als Balletmeister ein.

10. Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhte Esther. Comp. von Strungk. Es wird besonders hervorgehoben, dass bei der Abfassung „die biblische Polizei“ genau befolgt worden. Die Tendenz ist eine moralisch-religiöse, der auch die Einführung von alle-

gorischen Personen: der Unruh, des Hochmuths, der Demuth etc. entspricht.

11. *Doris* oder der königliche Sklave. Wahrscheinlich eine Uebersetzung Die königliche Prinzessin Doris erscheint darin anfangs als Sklave Ali in Mannskleidern. Comp. von Strungk.

12. *Die drei Töchter Cecrops.* Comp. von Strungk.

13. *Alceste.* Aus dem Französischen des Quinault. Comp. von Franck. In der dritten Auflage sind „wegen der Schwachen und Unverständigen“ einige Redensarten verändert. Dieser dritte Druck führt Franck ausdrücklich als Componisten an. Mattheson nennt in seinem Verzeichniss als solchen Strungk.

14. *Sein Selbst-Gefangener* oder *Jodelet.* Nach dem Französischen von Mathen. Comp. von Franck.

1681. **15.** *Die Geburt Christi.* Comp. von Theile. (Der einzige in Octav gedruckte Text.)

16. *Semele.* Comp. von Franck.

17. *Hannibal.* Comp. von Franck.

18. *Charitine* oder *Göttlich - Geliebte* von Elmenhorst. Comp. von Franck. Das Textbuch ist mit einem in Kupfer gestochenen Titelblatt geziert. Obgleich der Text nicht biblisch ist, fehlt es nicht an erbaulichen Liedern. Als Balletmeister werden Benjamin und Lehmann genannt.

1682. **19.** *Diocletianus.* „Aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetzt und in die Musik gebracht von J. W. Franck.“

20. *Attila.* Aus dem Italiänischen. Im Text sind, „wie schon im Italiänischen“ wegen der Länge desselben mehrere Stellen mit „—“ versehen, die nicht gesungen wurden, sondern wegblichen. Comp. von Franck.

1683. **21.** *Vespasianus.* Comp. von Franck. Das einzige Stück welchem eine gereimte Inhaltsanzeige vorangeschickt ist. Sehr viel von dem Inhalte verräth sie gerade nicht:

„Ein ungerechtes Kind stellt seinem Vater nach;
Die blinde Liebe führt auch Helden in den Ketten;
Verrätherei bekommt zum Lohne Pein und Schmach;
Und die Verhängniss will die man verfolgt, erretten.
So wird noch durch Vernunft dem Unglück vorgebaut,
Der Vater wird gekrönt, dem Sohn reut sein Verbrechen,

Die Liebe wird verbannt, weil man die Treue schaut
Sich durch versöhnten Sinn an ihren Feinden rächen.“

22. Theseus. Aus dem Französischen. Comp. von Strungk. Voran geht ein Vorspiel worin Hamburg zunächst von der Elbe, und vom Mercur gepriesen wird. Dann kommt Apollo, der „durch der wüsten Türken wüste Wuth, — vom schönen Helicon — vor vielen Jahren schon — Mit seiner Musenschaar vertrieben,“ — nun Hammonia allein zu seinem Pindus und Parnassus machen will. Auch Venus erklärt:

„Die schönsten Mädchen von der Welt
Hab ich schon hie gesehen,
Drum bleibt der Entschluss festgestellt,
Dass hier mein Thron soll stehen,
Wofern dass ihr,
Ihr Jungfern, mir,
Gehorsam seid im Lieben,
Und nicht forthin
Durch steifen Sinn
Die Freier wollt betrüben.“

Ceres und Bacchus reihen sich an; endlich auch Mars. Gegen diesen aber protestiren alle übrigen:

„Du musst von hier
Du Unglücksthier,
Da wir zusammen wohnen
Muss uns der Krieg verschonen.“

Was denn Mars auch befolgt und sich entfernt. — Das Stück selbst ist voll der allerderbsten Lieder und Redeweisen.

23. Semiramis, die allererste regierende Königin. Comp. von Strungk. In der Vorrede wird ausdrücklich bemerkt, dass „diese Staatsgeschichte auf solche Art nirgend wo zu finden sein möchte.“ Es ist aber auch eine Art darnach. Abraham und Sarah figuriren darin als heimlich verheirathet, und werden, da sie sich als Geschwister ausgeben, in allerhand Liebesintriguen verwickelt, bis schliesslich das wahre Sachverhältniss an den Tag kommt. Gelegentlich wird viel von Noah gesprochen, Semiramis lässt zur Verherrlichung Jupiters den Sturz Saturns darstellen, worauf Abraham und Sarah über diesen „wüsten Gräul bitterlich weklagen.“ Allegorie und Hexerei laufen auch noch nebenbei.

24. Floretto. Comp. von Strungk. Nach einem fremden Stück. Soll, der Vorrede nach, zeigen, dass das Sprüchwort: Tandem bona causa triumphat, oftmals wahr werde.

1684. 25. Der hochmüthige, gestürzte und wiedererhobene Croesus. Nach dem Italiänischen von L. v. Bostel. Comp. von Förtsch. Der gedruckte Text trägt als Motto aus Cicero de Oratore: „Mihi liber esse non videtur, qui non aliquando nihil agit.“

26. Das unmöglichste Ding. Comp. v. Förtsch. Wahrscheinlich nach einem italiänischen, lustigen Singspiel. Das unmöglichste Ding besteht darnach darin „das Weibervolk zu wahren;“ die Ausführung ist sehr schwach. Am Schluss der Vorrede wird bemerkt: „Ob nun in dieser eiteln Materie viel Thorheiten eingemischt, so wird doch nichts wider Gott und die Ehrbarkeit darin enthalten sein. Die Wörter: Verhängniss, Schickung, Gottheiten u. dergl. verstehe poetisch, habe aber ein christlich Gemüth. Lebe wohl!“

1685, wurden keine Opern gegeben: Die ursprünglichen Unternehmer trennten sich, und Schott übernahm die Sache allein.

1686. 27. 28. Cara Mustapha erster und zweiter Theil. Von L. v. Bostel. Comp. von Franck. Als Balletmeister werden Rambour und Schuchheld genannt. Mattheson bemerkt: „Weil aber die Stadt Hamburg zu dieser Zeit belagert wurde, mussten die Opern wiederum einhalten,“ — nach Richey wäre per recessum Senatus et Civium diese Unterbrechung bereits am 28. Januar d. J. eingetreten. Dieselbe dauerte bis

1688. 29. Der grosse Alexander in Sidon. Nach dem Italiänischen von Postel; der in der Vorrede meint, dass dieses Stück „wie in einem Spiegel die Schönheit der Tugend und Abscheulichkeit der Laster“ zeige. Comp. von Förtsch.

30. Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. Nach einem italiänischen 1686 in Viterbo aufgeführten Stück, wahrscheinlich von Postel. Ein weltlich - geistliches Durcheinander. Comp. von Förtsch.

31. Der im Christenthum bis in den Tod beständige Märtyrer Polyeuct. Nach dem Französischen von Elmenhorst. Comp. von Förtsch. Die Enthauptung des Polyeuct, der unmittelbar vorher eine sehr fromme Arie singt, geht auf dem Theater vor sich.

1689. 32. Der mächtige Monarch der Perser, Xerxes in Abidus. Nach dem Italiänischen von Postel. Comp. von Förtsch.

33. Cain und Abel oder der verzweifelnde Brudermörder, von Postel, der hier zuerst anfängt seine Gelehrsamkeit in der Vorrede zu entwickeln. Die Sprache ist noch ziemlich trivial im Verhältniss zu der Ungeheuerlichkeit zu der sie sich später bei ihm erhebt. Comp. von Förtsch.

34. Die betrübte und erfreuete Cimbria, von Postel, comp. von Förtsch. Ist das erste eigentliche Feststück. Zu Ehren Christian Albrechts, Erben zu Norwegen, Herzog zu Schleswig und Holstein. Die ganze Piece ist nur sechs Seiten lang, und ganz allegorisch.

35. Acis et Galatée, pastorale heroique en Musique. Von Campistron mit Lully's Musik. Erste in fremder Sprache aufgeführte Oper.

1690. 36. Die grossmüthige Thalestris oder letzte Königin der Amazonen. Von Postel. Comp. von Förtsch.

37. „Ancile Romanum das ist des römischen Reiches Glücks-Schild, an dem höchst erfreulichen Krönungsfeste des durchlauchtigsten cet. Herrn Josephi cet. cet. aus unterthänigster Schuldigkeit auf dem hamb. Operntheater in einem Singspiel aufgeführt.“ Von Postel. Comp. von Förtsch.

38. Bajazet und Tamerlan. Von Postel. Comp. von Förtsch. Ein Druck aus dem Jahre 1695, beweist dass das Stück sich einige Zeit auf der Bühne gehalten hat.

39. „Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancía. Lustspiel.“ Von Lct. Hinsch. Comp. von Förtsch. In der Vorrede wird bemerkt, dass bei der unvermeidlichen Thorheit der Menschen, sich immer artige Geister gefunden hätten, die Wahrheit unter Scherz lachend zu sagen, wie Aerzte vergöldete Pillen gäben, so z. B. Philander von Sittewald u. s. w. Insbesondere gehöre der D. Q. hieher, dessen Inhalt erzählt und hinzugefügt wird dass er hier frei fürs Theater behandelt sei. Diese Bearbeitung ist aber durchaus plump und ungeschickt. Etwas interessanter ist das Vorspiel. Hier sitzt die Thorheit auf dem Throne, bedient von den vornehmsten Narren: Kleidernarr, Saufnarr, Venusnarr, Heuchelnarr und Romannarr. Die Thorheit verspricht dem von ihnen eine statt der Edelsteine mit Schellen besetzte Krone, der ihr heute das grösste Vergnügen verschaffen würde, und der Romannarr erhält dieselbe nach folgendem Liede:

„Wann mein überzuckert Gift
 Das aus diesen Blättern quillet
 Und stets reizet, nimmer stillet,
 Einmal ein Gemüthe trifft:
 Kann es aus der Thorheit Ketten
 Selbst die Stärke nicht erretten.

Raste nicht die Clelie
 Wie sie diese Schriften lese?
 Schläft nicht Lysis auf dem Grase,
 Und dem neu beperlten Klee?
 Wer hat Don Quixott verwirret,
 Dass er als ein Ritter irret?“

1691. 40. Die schöne und getreue Ariadne.
 Von Postel. Componirt von Conradi, der angeblich
 Capellmeister zu Oettingen gewesen ist, damals aber in
 Hamburg als solcher fungirte. Er verrichtete, meint Matthe-
 son, das Seinige gut genug, bis Cousser eintrat, und dann
 gar Keiser das alte Wesen über den Haufen warf. („Die-
 ses Stück hat sich sehr wohl bezahlt gemacht und vielen
 Beifall gefunden.“ Mattheson.)

41. Diogenes cynicus. Von Postel. Comp.
 von Conradi. Nach dem Italiänischen Stück La lanterna
 di Diogene, und gewählt „um morosen Köpfen nachzugeben,“
 welche damit unzufrieden waren, dass die bisherigen Opern
 stets von Liebessachen handelten. Postel ermangelt jedoch
 nicht die Liebe bestens zu vertheidigen, und hat es ohne
 einige Liebe auch bei diesem Stücke nicht bewenden lassen
 können. Das Stück ist sehr schlecht. Bezeichnend für die
 Zeit, ist folgende Stelle: Lino, des Diogenes Schüler kommt
 zu diesem mit der Tabackspfeife im Munde.

D. Weg, Lino, den Gestank. L. Herr, der Geschmack
 Wird sehr dadurch geschärft. D. Soll denn der Mund
 Der nur zur Weisheit Prediger erkoren,
 Sein ein unflätig Speichel - Schlund?

L. Mein Herr, Toback ist sehr gesund,
 Wenn man von Flüssen wird geschoren.

D. Es wird der Rauch den ganzen Rachen
 Recht einen Schornstein ähnlich machen.

Ist dieses nun vor Menschen nicht zu schlecht?

L. (Er hat doch wohl ein Bischen recht).

(Wirft die Pfeife fort.)

**42. Der fromme und friedfertige König
 der Römer Numa Pompilius.** Ist nur ein neuer
 Titel für „Ancile Romanum“ No. 37. Aber die Composition
 ist neu, von Conradi.

1692. 43. Der tapfere Kaiser Carolus Magnus und dessen erste Gemahlin Hermingardis. Von Postel. Comp. von Conradi. Für das lachlustige Publikum war hierin durch einen bucklichen und stammelnden Ehemann und dessen ihn nicht leidende Frau über Gebühr gesorgt.

44. 45. Jerusalem. Erster Theil: die Eroberung des Tempels. Zweiter Theil: die Eroberung der Burg Sion. Von Postel mit Musik von Conradi. Eines der widerlichsten Monsterstücke. Bemerkenswerth ist im zweiten Theil Sc. 9. des 1. Acts die geschickte Einlegung des Ballets. Das Theater stellt den kaiserl. Saal vor, worin Titus mit seinem Gefolge Platz nehmen; der hintere Theil öffnet sich sodann, und ein See wird sichtbar auf welchem die Geburt der Venus im Ballet dargestellt wird.

46. Achille et Polyxene von Campistron und Colasse. Dem französischen Text ist eine der Originalmusik bestens angepasste deutsche Uebersetzung gegenüber gedruckt, die von Postel herrühren soll. Obgleich er mit der Schwierigkeit der Sache, das „bisweilen harte und fremde“ dieser Uebersetzung zu entschuldigen sucht, so sind doch namentlich die Arien weniger übersetzt als verpostelt. z. B.

Je connois les perils où mon dessein m'engage,
Tout semble m'annoncer les fers ou le trépas;
Mais si j'en croy mon courage,
Le superbe ennemy ne triomphera pas.

„Dräuet gleich mein Glück
Mir gefährliche Stunden,
So sieht den Sklavenstrick
Mein Geist vor Rosen an,
Wann ich nur durch Brand und Wunden
Den hochmüthigen Feind überwältigen kann.“

1693. 47. Der königliche Prinz aus Polen Sigismundus oder das menschliche Leben wie ein Traum. Von Postel, comp. von Conradi. Wird als eine durchweg erfundene, und einer holländischen Comödie entnommene Geschichte bezeichnet.

48. Der große König der afrikanischen Wenden Gensericus als Roms und Karthagos Ueberwinder. Von Postel. Comp. von Conradi. Mit sehr gelehrter Vorrede, aber nur „zu guter Freunde und eigner Gemüthsergötzung.“

49. La schiava fortunata ovvero la rissem-

blanza di Semiramide e Nino. Erstes italiänisches Stück, auch italiänisch gegeben. Den einzelnen Scenen ist eine kurze deutsche Inhaltsangabe vorgedruckt. Das Stück ist ganz auf gleichem Niveau mit der Mehrzahl. In der Vorrede heisst es: „die sonderbare Zuneigung die man bei allen hiesigen Musikliebenden zu der italiänischen Musik nicht allein verspühret, sondern auch täglich zunehmen sieht, ist die grösste Beförderung zu diesem Werke gewesen.“ Es wird dann ferner bemerkt, das Stück rühre von einem recht galanten Poeten und von dem vortrefflichen Componisten Cesti her und sei zuerst in Venedig, dann aber in Deutschland gegeben worden. Dieser Angabe widerstreitet die Mattheson's, dass der Componist Giannettini gewesen sei. Es ist dies wahrscheinlicher; letzterer hat aber vermuthlich den alten, von Cesti allerdings zuerst componirten Text, beibehalten. Ob Cesti's Stück zuerst in Wien (1667) oder Venedig gegeben, worüber die Angaben abweichen, ist hier nicht weiter zu untersuchen.

50. Echo und Narcissus von Bressand. Comp. von Bronner, der Organist an der heil. Geistkirche in Hamburg war, und zu den bessern Componisten gehört zu haben scheint. Doch setzte er wenig Opern, und hatte nach 1702 nichts mehr mit dem Theater zu thun, obgleich er erst nach 1715 gestorben ist.

51. Der wunderbar vergnügte Pygmalion. Von Postel. Comp. von Conradi.

52. La Gerusalemme liberata. Nach Matthesons Angabe von Pallavicini componirt. Dem italiänischen Text steht eine deutsche Uebersetzung in Prosa gegenüber; nur einzelne Arien sind metrisch übersetzt.

53. Erindo oder die unsträfliche Liebe. „Schäferspiel.“ Von Bressand, componirt von Cousser. Als Balletmeister werden genannt du Bois et Favier. Mit dieser Oper traten Cousser u. Krenberg die Operndirection an, indem Schott abtrat.

1694. 54. Venus oder die siegende Liebe. Von Hinsch. Comp. von Bronner. Mit Benutzung der Invention einiger berühmten italiänischen und deutschen Poeten angefertigt. In der Vorrede erklärt Hinsch die Götterlehre der alten Römer für Räthsel „darunter die grössten Geheimnisse verborgen.“ Venus, die Liebe, habe Macht über alle Götter: Die Regiersucht (Jupiter), Tapferkeit (Mars) u. s. w. In dem Stücke selbst singt diese, eben dem Meer entstiegene Venus:

Aus des Meeres salz'gen Wellen
Steigt mein nasser Fuss herfür:
Wer sich bei mir ein wird stellen,
In entbrannter Liebes-Gier,
Wird von meinen Marmor-Brüsten
Mit reizbarem Salz ernährt,
Dass von den genossnen Lüsten
Stets sein Durst nach mehr begehrt.

55. Der durch Grossmuth und Tapferkeit
besiegte Porus. Ursprünglich von Bressand, dann
für Hamburg verpostelt. Comp. von Cousser.

56. Der königliche Schäfer oder Basilius in
Arcadien. Ursprünglich angeblich aus Sidney's Arcadia ent-
nommen, und aus dem Italiänischen von Bressand über-
setzt. Ein sehr verliebtes Stück. Zu der Uebersetzung
macht Bressand die Bemerkung sie sei ihm nicht leicht ge-
worden, da er die italiänischen „in die blosse Luft gespiel-
ten Worte,“ in lauter deutsche Reimzeilen haben binden
müssen, in Erwägung, dass unsre Sprache dergleichen un-
gereimte und freie Poesie nicht wohl zuzulassen scheine.
Dieselbe ist übrigens ziemlich gut gerathen. Der Com-
ponist war Keiser.

57. Wettstreit der Treue. Ein Schäferspiel aus
dem Italiänischen, angeblich von Bressand übersetzt.
Componirt von Joh. Phil. Krieger, der nach dem er u.
A. 1672 Italien besucht hatte, in Weissenfels Capellmeis-
ter war, auch öfters für Braunschweig Opern schreiben und
zur Aufführung derselben kommen musste. Von hier schei-
nen dann einige seiner Werke nach Hamburg gekommen zu
sein. Er starb erst 1725 in Weissenfels, im Alter von 76
Jahren. 1690 erschienen auserlesene Arien von ihm im
Druck, sie scheinen aber untergegangen zu sein, so dass
sein theatralischer Stil nicht mehr beurtheilt werden kann.

58. Pyramus und Thisbe, getreue und festver-
bundene Liebe in einem Singspiel vorgestellt. Entworfen
von C. S. CP. Nach Mattheson's Angabe von dem soge-
nannten Rath Schröder verfasst, und von Cousser
componirt; seines Wissens aber nicht aufgeführt, „doch kann
ich mich irren.“ — Auf dem gedruckten Text fehlt allerdings
der sonst übliche Zusatz „auf dem hamb. etc. vorgestellt.“
Das Stück selbst ist überaus trivial; am Schluss macht Apollo
den Pyramus und die Thisbe wieder lebendig, und beide
steigen zu ihm in die Maschine um in den Himmel zu fahren.

59. 60. Hercules unter den Amazonen. Erster
und zweiter Theil. Von Bressand, comp. v. Krieger.

61. Scipio Africanus der grossmüthige. Aus dem Italiänischen übersetzt von Fideler. Comp. von Cousser.

1695. 62. Medea. Aus dem Italiänischen von Postel übersetzt, zu der beibehaltenen Originalmusik von Giannettini.

63. Die glücklich wiedererlangte Hermione. Angeblich ebenfalls von Postel zu der beibehaltenen Musik Giannettini's übersetzt. Zugleich ist jedoch der alte Hofmeister des Originals hier in einen lustigen Knecht verwandelt „damit durch einige Abwechslung das Gemüth der Zuschauer soviel mehr möchte ergötzt werden.“

64. Der hochmüthige Alexander. Aus dem Italiänischen übersetzt von Fideler zu der beibehaltenen Originalmusik von Steffani. Der italiänische Dichter war Ortensio.

65. Armida ist dem Text nach nur die von Fideler angefertigte rhythmische Uebersetzung von No. 52 La Gerus. lib. Mattheson giebt wie dort Pallavicini, Richey dagegen Steffani als Componisten an.

66. Acis und Galathee, ist eine deutsche Wiederholung von No. 35.

1696. Schott übernimmt wieder das Directorium.

67. Der grossmüthige Roland. Aus dem Italiänischen des Ortensio von Fideler übersetzt zur beibehaltenen Musik von Steffani. Als Theatermacher trat Harmsen ein, der in dieser Stellung bis 1701 verharrte.

68. Mahmuth II. Von Hinsch (Richey schreibt ihn Hintze) Musik von Keiser.

69. Herzog Heinrich der Löwe. Aus dem Italiänischen des Ortensio von Fideler. Musik von Steffani.

70. Alcides. Nach Mattheson ebenfalls von Fideler übersetzt, und von Steffani componirt. Richey nennt als den Verfasser des von Steffani ursprünglich in Musik gesetzten Originals Ortensio; eine genauere Untersuchung der Uebersetzung ergiebt dass das Stück eigentlich nichts weiter als die alte Alceste (No. 13.) ist.

1697. 71. Der geliebte Adonis. Von Postel. Musik von Keiser.

72. Die unglückliche Liebe des tapfern Jasons. Nach einem ausländischen Stück von Bressand. Comp. von Cousser.

73. Die durch Wilhelm den Grossen in Britannien wieder eingeführte Irene. Von Postel. Ein einactiges über die Maassen erbärmliches Machwerk. Musik von Keiser.

74. Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades. Aus dem Italiänischen des Ortensio von Fideler; zur beibehaltenen Composition von Steffani übersetzt.

1698. 75. Der bei dem allgemeinen Weltfrieden von dem grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus. „Zur Feier des langgewünschten Friedensfestes.“ Von Postel. Musik von Keiser. Die gelehrte Vorrede versichert: „Die Christenheit besinnet sich, und wollen nunmehr die Christen als Brüder neben einander leben.“

76. Die vereinigten Mit-Buhler oder die siegende Atalante. Aus dem Italiänischen des Ortensio von Fideler zu Steffani's Composition.

77. Aller- unterthänigster Gehorsam „welcher auf dem erfreulichsten Namenstage des grossen Kaysers Leopolds, in einem Tanz- und Singe-Spiel den 15. November 1698 auf dem Schauplatz vorgestellet ward.“ Von Postel. Musik von Keiser. Schweizer, Husaren, Böhmen, Schäfer u. s. w. besingen und betanzen darin den Kaiser. Ganz zuletzt: „grosses Feuerwerk.“

1699. Das Directorium übernahmen Bronner und Cordes M. D.

78. Die Plejades oder das Siebengestirn. Von Bressand. Sehr schwach. Componirt von Mattheson. Dieser bemerkt, dass er dabei (17 Jahre alt) die Hauptparthie vorgestellt und das ganze Wesen dirigirt habe.

79. Die beständige und getreue Ismene. Von Bressand. Musik von Keiser.

Schott übernahm abermals das Directorium.

80. Die wunderbar gerettete Iphigenie. Von Postel. Musik von Keiser.

81. Die Verbindung des grossen Hercules mit der schönen Hebe. Zur Vermählung der Röm. und Ung. Maj. König Josephs mit der Prinzess Wilhelmine Amalie von Braunschweig in Lüneburg. Von Postel der in der Vorrede namentlich auch der dreizehnten Heldenthat des Hercules gedenkt, und dabei das bekannte Epigramm der griech. Anthologie: *Το τριχαιδεκατον* cet. übersetzt:

Die dreizehend Arbeit war, mit der er viel zu schaffen,
Dass funfzig Jungfraun er in einer Nacht beschlaffen.

Die Musik war von Keiser.

82. Die Wiederkehr der güldnen Zeit. Von Bressand. Musik von Keiser. Ebenfalls eine Festoper auf die Vermählung Joseph's.

83. Der aus Hyperboreen nach Cimbrien übergebrachte goldene Apfel. Von Postel, zu Ehren Friedrichs Herzogs zu Holstein. Am Schluss wird Friedrich als Cimbriens Alcides gepriesen. Musik von Keiser.

84. Il trionfo del Fato oder das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido. Aus dem Italiänischen von Fidler zur Musik von Steffani.

1700. 85. La forza della Virtù oder die Macht der Tugend. Nach einem italiänischen Stück, von Bressand. Musik von Keiser.

86. Der gedemüthigte Endymion. Von Nothnagel. Musik von Keiser. Endymion will mit Diana (Mond) erst die Venus (Morgenstern), dann Phaeton (die Sonne) unterjochen, und als er sich bei Jupiters ihm nachtheiliger Entscheidung nicht beruhigen will, kommt es zum Kampf in welchem Endymion unterliegt. Das sonst werthlose Stück hat keine Liebesintrigue; die sehr frivol von Pallas u. Diana verlangten Küsse erhält Jupiter nicht. — Dasselbe Stück wurde 1702 unter dem Titel Phaeton wiederholt.

1701. 87. „Königliches preussisches Ballet.“ Nach Mattheson von Nothnagel und Keiser, während er 1702 ein „Neues preussisches Ballet“ von Hinsch u. Keiser erwähnt. Es scheint jedoch hier ein Irrthum obzuwalten, und ein und dasselbe Stück, welches in beiden Jahren gegeben wurde und den Titel führt: „das höchstpreissliche Krönungsfest S. K. M. in Preussen“ etc. darunter zu verstehen.

88. 89. Störtebecker und Gödge Michaels. Erster und zweiter Theil. Von dem Sänger Hotter, der später Cantor in Jevern wurde. Vielleicht das rohste Stück was überhaupt auf die Bühne kam. In Betreff der Wahl dieses Sujets heisst es in der Vorrede: „Geneigter Leser, bis daher hat man Dir auf hiesigem Schauplatz theils die Gedichte der Heiden, theils die Geschichte grosser und mächtiger Potentaten, jezuweilen auch geringerer und niedriger Personen in steter Abwechslung sehen lassen. Anitzo nehmen sich gar zwei Räuber die Freiheit ihren unordentlichen und verkehrten Lebenswandel Deinen Augen vorzu-

stellen.“ Man habe diese bekannte Geschichte erwählt, da sie Hamburg ja grosse Freude und unsterbliches Lob gewährt habe. — In dem Stück wird mehrere Male auf der Scene geköpft, weil es einer „wirklich nachahmenden Vorstellung“ angemessener sei „solches thatsächlich vorzustellen,“ und nicht durch die Erzählung eines Boten. — Der eine der Räuber singt u. A.

Willt Zunge Du nicht fluchen,
So reiss ich Dich aus meinem Schlund,
Und will Dich mir abbeissen,
Und aus dem Rachen reissen,
Und nachmals doch versuchen
Zu toben mit dem leeren Mund.

Die Musik war von K a i s e r. — Das Stück machte grosses Glück beim gewöhnlichen Publicum und hielt sich lange, nicht als Oper, aber auf dem Volkstheater. Ochsen- und Kälberblut floss dabei in Menge.

90. Procris und Cephalus. Von Bressand. Componirt von Bronner.

91. Die wunderschöne Psyche. Von Postel. Musik von Keiser.

1702. Die Pacht der Oper übernehmen Otto Clausen und Meyer.

92. 93. Circe oder Ulysses erster Theil. Penelope oder Ulysses zweiter Theil. Von Bressand für Braunschweig schon 1697 geschrieben. Musik von Keiser. Die Penelope gehört zu den besseren Leistungen Bressands; die Charactere sind nicht schlecht gezeichnet, eine gewisse dramatische Steigerung verleiht dem Fortgange des Stückes Interesse, und die komische Parthie ist geschickt an die Tochter des Eumenes die ihren alten Geliebten nicht mehr haben will, seit sie bei Hofe das Leben der Freier kennen gelernt hat, und den Bedienten Noemon, einen abgefeimten Kerl der vortrefflich versteht selbst nichts zu thun, alles Gelingene aber sich, das Misslungene anderen zuschreiben zu lassen, — vertheilt.

94. Der edelmüthige Porsenna. Von Bressand. Comp. von Mattheson.

95. Der siegreiche König der Gothen Alaricus als Ueberwinder des mächtigen Roms. Von Nothnagel. Comp. von Schieferdecker. Letzterer spielte damals im Orchester das Clavicembalo, machte aber sehr bald Graupner Platz in dem er an Buxtehudes Stelle Organist in Lübeck wurde, wo er erst 1732 verstarb.

96. Victor Herzog der Normannen. Von Hinsch. Wurde von Schieferdecker, Mattheson und Bronner componirt, von denen jeder einen Act machte.

97. Pomona. Von Postel. Musik von Keiser. Wiederholt aufgeführt unter dem Titel: „Der Streit der vier Jahreszeiten.“ 1703.

98. Der königliche Prinz Regnerus. Von unbekanntem Verfasser. Das Stück spielt in Dänemark, dabei aber streut die Prinzessin Svanvite der Venus in ihrem Tempel Weihrauch u. s. w. Unter den Tänzern kommt auch ein Tanz der Mordbrenner vor. Comp. von Schieferdecker.

99. Berenice. Verfasser ist angeblich Hinsch. Comp. von Schieferdecker, nach einer andern Angabe von Bronner.

100. „Der Tod des grossen Pans und das frühzeitige Absterben des hochedlen cet. Herrn Gerhard Schotten J. U. L. cet. beklagete mit dieser Trauermusik das von ihm gestiftete und in die 30 Jahre unterhaltene Opern Theatrum in Hamburg.“ Von Hinsch. Ein erbärmliches Werk: Mythologische und allegorische Figuren zusammt allerhand christlichen Gedanken, ohne Empfindung und Erfindung. Comp. von Bronner.

101. 102. Orpheus. Erster und zweiter Theil. Von Bressand. Musik von Keiser.

103. Beatrix. Von Hinsch. Die Musik von Bronner (und Mattheson, wie Richey angiebt). Ist dasselbe Stück wie der ein Jahr vorher verbotene Philippus Herzog von Mailand, worüber ausführlich gesprochen worden.

1703. Schott's Wittwe übernimmt das Theater.

104. Die verdammte Staatssucht oder der verführte Claudius. Von Hinsch. Musik von Keiser. Hierin finden sich zum erstenmale Arien in italienischer Sprache im Text. — Im Jahre 1706 wieder gedruckt. —

105. Die Geburt der Minerva von Hinsch. Musik von Keiser.

Mit dieser Oper übernahmen Keiser und Drüsicke die Theaterpacht.

106. Die über die Liebe triumphirende Weisheit, oder Salomon. Von Hunold (Menan-

tes). Musik von Keiser. — Es findet sich eine neue Ausgabe des Textbuches von 1709.

1704. 107. Nebucadnezar von Hunold. Musik von Keiser.

108. Die betrogene Staatsliebe oder die unglückselige Cleopatra. Von Feustking. Compontirt von Mattheson. Was für Zeug Feustking geschrieben zeigt am besten der Rath den Decretaeus unmittelbar nach dem Absterben der Cleopatra giebt:

Ein gut Clystier
Hilft öfters vor Schaden;
Wenn sonst mein Weib
An Gliedern und Leib
Mit Krankheit beladen,
So geb' ich ihr
Bei wärmem Bier
Ein gut Clystier.

109. Der in Kronen erlangte Glückswechsel oder Almira Königin von Castilien. Von Feustking. Comp. von Händel. Die von Mattheson geschriebne Partitur derselben besitzt die k. Berliner Bibliothek. Sie ist wohl das einzige noch erhaltene Werk Händels welches Compositionen deutscher Worte enthält. Nach Mattheson wäre darauf im Epilog: „Der Genius von Europa“ comp. von Keiser gefolgt.

1705. 110. Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero. Von Feustking. Comp. von Händel. Ein Zwischenspiel „das Urtheil des Paris,“ ist mit in den Text gedruckt, und rührte daher wahrscheinlich auch von den ebengenannten her. Eine Ariensammlung der königl. Berliner Bibliothek vom Jahre 1721 enthält ausser Arien von Keiser, auch 12 Arien aus Nero, welche bisher nicht bekannt gewesen sind. Dieselben sind sämtlich italiänisch und bieten so wenig bemerkenswerthes dar, dass sie füglich auch fernerhin von der Aufnahme in Händels Werke ausgeschlossen bleiben können. Es sind breite regelrechte Stücke, wie sie in unzähliger Anzahl gemacht worden sind.

111. Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia. Von Feind. Musik von Keiser.

112. Die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia oder die Staatsthorheit des Brutus. Von Feind. Musik von Keiser.

1706. 113. La fedelta coronata oder die

gekrönte Treue. Von H i n s c h. Musik von K e i s e r. Als Maler werden genannt D i t t m e r und S c h e i t z.

114. D e r v o n d e m A c k e r p f l u g z u d e m T h r o n e r h o b e n e K a i s e r J u s t i n u s. Verfasser unbekannt. Comp. von S c h i e f e r d e c k e r.

115. M a s a g n i e l l o f u r i o s o. Von F e i n d. Auf dem Titel des Textbuchs findet sich das Brustbild des Helden über welches zwei Fischer eine Krone halten, mit der Unterschrift: „Masaniello Vischer zu Napels 1647.“ — Musik von K e i s e r.

116. D i e e r r e t t e t e U n s c h u l d o d e r G e r m a n i c u s. Verfasser unbekannt. Comp. von G r ü n e w a l d.

117. L a c o s t a n z a s f o r z a t a o d e r d i e l i s t i g e R a c h e d e s S u e n o. Von F e i n d. Musik von K e i s e r.

118. I l G e n i o d' H o l s a t i a. „Introduzione al Fuoco artificiale, rappresentato nel Theatro d'Amburgo, alle glorie delle riverendiss. e Sereniss. Altezze di Slesvig-Holstein e Bronsvic-Lunebourg. La Musica e del Sigr. Rinardo Keiser, Direttore del Teatro. La Poesia di B. Feind. L'interlocutore Virtuoso Sgr. Grunevald. In Amburgo. 1706.“ — Eine prosaische deutsche Uebersetzung ist beigelegt.

119. A l m i r a (No. 109) von K e i s e r in Musik gesetzt.

1207. D i e P a c h t d e r O p e r ü b e r n i m m t J o h. H. S a u r b r e y.

120. D e r a n g e n e h m e B e t r u g o d e r d e r C a r n e v a l v o n V e n e d i g. Nach R i c h e y v o n F e i n d, nach M a t t h e s o n v o n M e i s t e r u n d C u n o. Eine erbärmliche Compilation von Liebesgeschichten und Maskeraden. Ital. Arien, ein französischer Marquis, eine Scene im hamburger Dialect u. s. w. Musik von K e i s e r.

121. D i d o K ö n i g i n v o n K a r t h a g o. Von H i n s c h. Comp. von G r a u p n e r. In der sechsten Scene des ersten Akts treten nicht weniger als sechs Personen zugleich auf ohne sich gegenseitig zu bemerken, und singen:

à 3: Piu crudo Tiranno

à 3: Piu barbaro Infido

à 6: Del Nume Cupido

Gl' Abyssi non hanno cel.

Originalpartitur in der k. berliner Bibliothek.

122. D e r b e g l ü c k t e F l o r i n d o. Pars I. 123. D i e v e r w a n d e l t e D a p h n e. Pars II. Von H i n s c h. Comp. von H ä n d e l. Enthält die Geschichte der Daphne. In der Vorrede zum ersten Theil heisst es: „Weil aber die

vortreffliche Musik womit diese Opern gezieret etwas gar zu lang gefallen und die Zuschauer verdriesslich machen möchte, hat man für nöthig erachtet das ganze Stück in zwei Theile zu setzen.“

124. Die lustige Hochzeit und dabei angestellte Bauernmaskerade. Ein Zwischenspiel durchaus in Hamburger Mundart. Ohne Interesse. Verfasser und Componist unbekannt.

125. Il fido amico oder der getreue Freund Hercules und Theseus. Nach einem italiänischen in Braunschweig aufgeführten Stück übersetzt von Breymann. Comp. von Graupner.

126. L'amore ammalato oder Antiochus und Stratonica von Feind. Comp. von Graupner. Originalpartitur in der k. berliner Bibliothek.

127. Bellerophon oder das in die preussische Krone verwandelte Wagengestirn. Nach Corneille. Mit Prolog und Epilog zu Ehren der Vermählung Friedrich I von Preussen. Nach Mattheson von Feind verfasst. Comp. von Graupner.

1709. 128. La forza dell'Amore. Die Macht der Liebe oder die von Paris entführte Helena. Nach einem italiänischen Stück von Keiser zusammengetragen und componirt. Hierbei wird Dittmer allein als Maler genannt. Der Balletmeister hiess La Vigne.

129. Die blutdürstige Rache oder Heliates und Olympia. Der Verfasser ist nicht bekannt. Vielleicht hat Keiser sich mit irgend Jemandes Hülfe den Text aus dem Italiänischen genommen. Die Musik war von Keiser. U. A. kommt folgende Arie darin vor:

Wenn wir zu der Hochzeit geh'n,
Leben wir in floribus,
Wenn gleich nach dem Hochzeit-Schmause
Weder Geld noch Brod im Hause,
Und das seidne Ehrenkleid
So die junge Frau erfreut,
Auf den Trödel wandern muss,
Ja die güldnen Ring und Ketten,
Den Besitzer zu erretten,
Heimlich zu Gevätern stehn:
Ei, so bleibet doch der Schluss:
Wenn wir zu der Hochzeit gehn
Leben wir in floribus.

130. Desiderius König der Longobarden. Von Feind. Musik von Keiser.

131. Der Fall des grossen Richters in Israel, Simson, oder die abgekühlte Liebesrache der Debora. „Musikalisches Trauerspiel von Feind.“ Mit einem Vorbericht desselben. „Von der Erregung der Gemüthsbewegungen in Schauspielen,“ der aber nichts bemerkenswerthes enthält, denn das Dringen auf genaue Widergabe der Affecten durch den Dichter und Schauspieler ist eben nicht originell, ebensowenig die Forderung dass die Passionen durch natürliche Wörter und Expressionen natürlich beschrieben werden sollten, — eine Forderung der Feind selbst bekanntlich am wenigsten gerecht wurde. Comp. von Graupner. — Von diesem Stück an finden sich die Textbücher mehrere Jahre hindurch auf dem Titelblatt mit der Abbildung irgend einer Scene des Stückes geziert. Sie unterscheiden sich weder durch bessere noch schlechtere Ausführung von den damals gewöhnlichen Illustrationen.

132. Die bis in und nach dem Tod unerhörte Treue des Orpheus. Ist aus No. 101 und 102 zusammengezogen.

1710. 133. La grandezza d'Animo oder Arsinoe. Von Breymann. Musik von Keiser.

134. Le bon Vivant oder die Leipziger Messe. Von Weidemann. Musik von Keiser.

135. Aurora oder der Morgen des europäischen Glückes. Festliches Schäferspiel zur Geburtstagsfeier des Kaisers Joseph. Von Breymann. Musik von Keiser.

136. Der durch den Fall des grossen Pompeius erhöhte Julius Cäsar. Von Feind. Musik von Keiser.

1711. 137. Die geheimen Begebenheiten Henrico IV. Königs von Castilien und Leon oder die getheilte Liebe. Von Hoe. Gemeine Lieder vom Hörnertragen u. s. w. neben italiänischen Arien. Bei einem Stiergefecht schreit der Chor gar: Viva los bravos Cavalleros! — Fileno es empeno! — Ha toro! ha toro! Comp. von Mattheson, der auch zwei italiänische Arien des Herrn v. Wich aufnahm, die sich in dem gedruckten Arienauszug finden. In der hierzu italiänisch und englisch geschriebenen Vorrede bemerkt Mattheson, dass er die meisten Arien deswegen habe drucken lassen, damit sie nun eine günstigere Aufnahme fänden, da bei der Aufführung Neid, Malice oder Unwissenheit die Zuhörer alles andere nur keine Harmonie hätten hören lassen.

138. Der hochmüthige, gestürzte und

wieder erhobene Croesus. Ist No. 25. Verbessert und verkürzt von Bostel selbst. Musik von Keiser.

1712. 139. Die österreichische Grossmuth oder Carolus V. Von König. Musik von Keiser.

140. Die entdeckte Verstellung oder die geheime Liebe der Diana. Von König. Musik von Keiser.

141. Die wiederhergestellte Ruh oder die gekrönte Tapferkeit des Heraclius. Von König. Musik von Keiser.

1713. Wegen der herrschenden Pest wurden keine Opern gegeben.

1714. 142. L'inganno fedele oder der getreue Betrug. „Heroisches Schäferspiel.“ Von König. Musik von Keiser. Das im October aufgeführte Stück beginnt damit dass Apoll und die Musen ihre Freude über die verschwundene Seuche aussprechen. Dasselbe Stück wurde als

143. Die gekrönte Tugend wiederholt, jedoch mit einem andern Eingange zur Feier des englischen Krönungsfestes „auf Verlangen des Hrn. v. Wich.“

1715. 144. Der Triumph des Friedens. Serenata zur Feier des Reichsfriedens. Von König. Musik von Keiser. Ausser einigen italiänischen Arien findet sich auch eine französische Air des Chors der güldnen Zeiten, muthmaasslich aus besonderer Galanterie für die zuhörenden Diplomaten.

145. Fredegunda. Nach dem Italiänischen von König. Musik von Keiser. Als Balletmeister wird Mr. Faverolle genannt.

146. L'amore verso la patria, die Liebe gegen das Vaterland, oder der sterbende Cato. Nach dem Italiänischen des Noris von Feind. Musik von Keiser. Eines der allerunsinnigsten Stücke.

147. Rinaldo. Angeblich in fünf Tagen von Feind übersetzt. Musik von Händel.

148. Artemisia. „Die Poesie von mehr als einem“ sagt Mattheson. Musik von Keiser. Wird als Keisers vierundsechzigste Oper bezeichnet.

1716. 149. Die römische Grossmuth oder Calpurnia. Aus dem Italiänischen von König; das Original war 1713 in Venedig mit Musik von Heinichen gegeben worden. Die Angabe Mattheson's dass auch die Königsche Calpurnia von Heinichen componirt sei (oder was wahrscheinlicher wäre, nur den deutschen Text

zur venetianer Originalpartitur gegeben habe) ist um so weniger zu adoptiren, als Richey die Composition dieser letzteren ausdrücklich Keiser zuschreibt.

150. Das römische Aprilfest von Feind. Musik von Keiser.

151. Das verewigte und triumphirende Haus Oesterreich. Serenata zum Geburtsfest Carl VI. Nach Mattheson von Feind, nach Richey von Brockes. Musik von Keiser. U. A. singt die Ewigkeit darin folgendes Arioso:

Es wird des Adlers Blitz den Mond zerschmettern,
Des Türken Reich wird gänzlich untergehn,
Sobald der sechste Karl sich wird beerbet sehn.

152. Das zerstörte Troja oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles. Zur Feier des Sieges über die Türken bei Temeswar. Von Hoe nach dem Italiänischen. Die Vorrede schliesst er, wie auch sonst noch mit den Worten:

„recommend I. ret. s. I. c. H. dem geneigten Leser.“

Er hiess nemlich Johann Joachim H. Musik von Keiser.

153. Die durch Verstellung und Grossmuth über die Grausamkeit siegende Liebe oder Julia. Von Hoe. Der grausame Commodus Antoninus wird darin schliesslich von der Julia im Brautzimmer erstochen. Musik von Keiser.

154. Die grossmüthige Tomyris. Von Hoe. Musik von Keiser.

155. Oriana. Uebersetzt von Beckau. Musik von Händel.

156. Der die Festung Siebenbürgisch-Weissenburgerobernde und über die Dacier triumphirende Kaiser Trajanus. Am Namens- tage Kaiser Carl V. zur Feier des von Prinz Eugen erfochtenen Türkensieges und darauf erfolgter Eroberung von „Griechisch-Weissenburg oder Belgrad.“ Von Hoe. Musik von Keiser. Der Epilog enthält eine Menge recitirende und stumme „Idealpersonen“ Z. B. die Zeit, Jupiter, den Carols- tag“ u. s. w.

157. Das bei seiner Ruh und Geburt eines Prinzen frohlockende Lycien unter der Regierung des Königs Jobates und Bellerophon. Zur Feier des Prinzen Georg Wilhelm „auf Befehl“ des Herrn v. Wich. Von Hoe. Die Vorrede müht sich mit für

Grossbritannien schmeichelhaften Auslegungen der Fabel, bald soll Bellerophon die Sonne, Pegasus die Sonnenstrahlen, bald ersterer einen grossen Helden, letzterer dessen grossmüthiges Gemüth bedeuten u. s. w. Musik von Keiser.

158. *Il trionfo del 'Amore e della costanza* oder Triumph der Liebe und Beständigkeit. Ein Schäferspiel. Die italiänischen Arien Conti's sind beibehalten, der übersetzte Theil wird von Mattheson: Breymann, von Richey: Hoe zugeschrieben.

1718. **159.** *Agrippina* mit Musik von Händel, italiänisch aufgeführt.

Saurbrey verlor die Pacht; der Schwiegersohn des verstorbenen Schott: Hofrath Gumprecht übernahm die Direction.

160. *Theodosia*. Italiänisch gegeben mit Musik von Fux, Gasparini und Caldara. Hierbei trat Buckhöfer als Balletmeister ein. Die Vignetten auf den Textbüchern fallen von jetzt an wieder fort.

1719. **161.** *Chloris und Thyrsis*. Schäferspiel. Musik von Conti. Die Uebersetzung von D. Gazal.

162. *Die über Hass und Liebe siegende Beständigkeit* oder *Tigranes*. Uebersetzt von Gazal, mit Arien von Gasparini, Orlandini und Conti. Mit dieser Oper erschien:

163. *Dorimene und Tuberone*, ein Zwischenspiel. Dorimene möchte zwar einen Mann nicht aber den Tuberone, dieser aber verschafft sich eine Zauberruthe und malträtirt sie mit dieser, sie merkt jedoch das Zauberwerk, nimmt ihm die Ruthe weg, vergilts ihm, und zum Schluse nehmen sie sich.

164. *Die getreue Alceste*. Mattheson sagt hierüber: „ist von dem Herrn Capellmeister Schurmann zusammengesetzt, und von Hrn. König in Verse gebracht.“

165. Heinrich der Vogler Herzog von Braunschweig, nachmals erwählter deutscher Kaiser. Die Worte sind von König, die Musik von verschiedenen Componisten.

1720. **166.** *Der rasende Roland*. Ist No. 67. Man behielt die Fidelersche Recitativen bei, und legte verschiedener Componisten Arien ein.

167. *Rhea Sylvia*. Musik von Hoffmann. Den Textschreiber kennt man nicht, er drückt u. A. Thränen mit den Worten aus: „Ihr nassen Zungen meiner Schmerzen.“

168. *Jason*, ist No. 72 aber in ähnlicher Weise wie

No. 166. behandelt. Die noch erhaltene Partitur umfasst eine Menge italiänischer Arien und eine Reihe deutscher Piecen, die der Handschrift nach von Keiser herrühren, und theilweise auch ihrer Behandlung nach wenigstens nicht ganz dessen Geist verleugnen. Merkwürdig ist der Anfang einer Bassarie.

1721. 169. Der geduldige Socrates. Von König. Comp. von Telemann. Die Originalpartitur besitzt die K. Bibliothek zu Berlin.

170. Ulysses. Verfasser unbekannt. Componirt von Vogler.

171. Astarto. Italiänisch gegeben. Comp. von Buononcini.

172. Telemachus. Verfasser unbekannt. Comp. von Schurmann.

173. Zenobia oder das Muster rechtschaffner Liebe. Sämmtliche Arien des italiänischen von Händel componirten Originals sind beibehalten. Die Recitative übersetzte Mattheson. (Vorher finden sich neben den ital. Arien immer noch mehr oder weniger deutsche.)

1722. Hofrath Lamprecht übergiebt das Directorium an Ihro Exc. Grafen v. Callenberg, Envoyé v. Wich, Conferenzzrath von Alefeld, Envoyé v. Wedderkopp und Herrn Desmercieres.

164. Der ehrsüchtige Arsaces. Die Musik war von Orlandini und Amadei; die Uebersetzung so weit solche nothwendig von Mattheson. Nach dem Vorbericht soll man sich unter dem Arsaces den Grafen Essex, unter der Statira die Königin Elisabeth von England vorstellen. Als Theatermacher wird Queerfurt genannt; die Ballets arrangirte Baptiste l'ainé. Es wird hierbei zum erstenmale die Besetzung dem Personenverzeichniss des Textbuchs beigedruckt. Das Stück verlangte, ein sehr seltner Fall, nur sechs Acteurs, ihre Namen sind folgende: Die Herren Riemschneider, Möhrung und Braun, die Damen Koulhass, Bückhöfer und Pigeon. Darnach scheint es beim Wechsel des Direktoriums namentlich an Sängerinnen gefehlt zu haben. Bald nachher schon finden sich die beiden Monjou. s. w.

175. Sieg der Schönheit oder Genserich. Ist No. 48 von Weichmann verändert, und von Telemann in Betreff der Musik revidirt. Die berliner Bibliothek besitzt die in Braunschweig 1732 aufgeführte Partitur.

176. Don Quixotte in dem Mohrengebirge.

Comp. von Conti, so weit als nöthig übersetzt vom Rector Müller. Den Don Quixotte gab der Castrat Campioli.

177. Prologoper il Sacro del Rè cristianissimo Ludovico XV. Von Mattheson italiänisch geschrieben. Comp. von Viocca.

178. Die betrogene und nachmals vergötterte Ariadne. Ist No. 40, aber mit vielen ital. Arien versehen, und von Keiser in Musik gesetzt. Bei der Aufführung hatte man den Einfall von oben ein gedrucktes Blatt ins Publikum zu streuen, auf dessen einer Seite steht: „Cupido warnt alle stolzen, anmassenden Schönen,“ auf der andern:

Glaubt, ändert ihr euch nicht,

Bei meinem Wiedersehen,

Wirds euch nicht anders als

Der Ariadne gehen.

Cupido.

1723. 179. Muzio Scevola. Ganz italiänisch. Von Händel componirt. Mattheson setzt jedoch hinzu: „Andre nennen einen: Giovanni.“

180. Der thracische Prinz Floridantes. Comp. von Händel, so weit als nöthig übersetzt von Beckau.

181. 182. Belzazer. Erster und zweiter Theil. Von Beckau. Comp. von Telemann. Auch die Arien sind sämtlich deutsch.

183. Nero. Comp. von Orlandini. Mattheson übersetzte das Nöthige und setzte auch einige Arien hinzu.

Der Carneval von Venedig (No. 120.) wurde wieder gegeben.

Die Directoren trennten sich hierauf, und Alefeld blieb die Direction allein überlassen.

1724. 184. Der Beschluss des Carnevals. Hierzu bemerkt Mattheson: „Die Herrn Campra, Conti und Telemann sollen alle drei ihren Beitrag hierzu geleistet haben. Wer sich die Poesie zueignet weiss ich nicht. Der Herr Fabris wurde zum Opernmaler bestellt, und zwei Balletmeisterinnen angenommen Namens Mesdemoiselles des Forges und Descallieres.“

185. Omphale Eine Uebersetzung von Telemann, der das Stück auch componirte. Ganz deutsch.

186. Das frohlockende Grossbritannien. Von Schwemschu. Musik von Keiser.

187. Der neumodische Liebhaber Damon. Comp. von Telemann. Verfasser nicht bekannt. Ganz deutsch. Partitur vorhanden, in der k. Bibliothek zu Berlin.

188. Das wegen Verbannung der Landplagen an dem Geburtstage cet. Friedrich IV. jauchzende Cimbrien. Serenata verfasst von Schwemschu, componirt von Keiser.

189. Die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus. Nach der italiänischen von Giov. Porta componirten Rhea Sylvia mit Recitativen, Chören und Arien von J. P. Kuntz (oder Kuntze), unter Hinzufügung der „lustigen Parthie“ des Corydon. Die Matthesonsche Angabe „Musik von Sgr. Porta“ ist daher ungenau.

190. Serenata composta d'un celebre Maestro rappresentata in un Concerto della Virtuosa Italiana la Signora Domenica Pollone, in Hamburgo. 29. Dec. 1724. Eine ital. Idylle in sieben Scenen für drei Personen.

In diesem Jahre wurde Königs Diana (No. 140) unter dem Titel „der sich rächende Cupido“ wieder gegeben.

1725. 191. Cadmus. Von König nach dem Italiänischen. Comp. von Kuntz. Als Balletmeister wird Mr. de Camp genannt.

192. Bretislaus oder die siegende Beständigkeit. Von Praetorius. Musik von Keiser.

193. Cimbriens allgemeines Frohlocken über die höchst glückselige Verbindung Carl Friedrichs Erben zu Norwegen cet. mit der russischen Prinzessin Anna Petrowna. Von Praetorius. Comp. von Telemann. Die Aufführung erfolgte nicht im Opernhause, sondern in dem sogenannten Drillhause wo eine entsprechende Bühne erbaut war.

194. Critique des hamburgischen Schauspielplatzes. Die Musik zu dem Theil den Schwemschu lieferte von Kuntz.

195. Venus und Adonis von Rousseau, comp, von Desmarests.

196. Amphytrion. Comp. von Gasparini. Mehrere Arien werden als „wohlgerathne Kinder einer illustren Person“ bezeichnet, womit muthmaasslich Hr. v. Wich gemeint ist. Die Uebersetzung des ital. Stückes von Pariati lieferte so weit als nöthig Praetorius. Balletmeister: Baptiste le jeune.

197. Prologus zu Ehren der Gegenwart August

Wilhelm's von Braunschweig-Lüneburg. Von Praetorius.
Comp. von Linike.

198. Wettstreit der Poesie, Musik und Malerei. Ist nur ein schmeichelhafter Prolog zu Ehren der Anwesenheit hoher Herrschaften. Von Praetorius. Comp. von Linike.

199. Der hamburger Jahrmarkt. Von Praetorius. Musik von Keiser.

200. Tamerlan. Comp. von Händel. Die Parthie des Bajazet ist jedoch von der bei No. 196 erwähnten illustren Person componirt. Die nöthige Uebersetzung von Praetorius. „Vor dieser Oper wurde ein Prologus auf die k. franz. Vermählung gemacht. Die Musik desselben war von Telemann, die Worte von Hrn. Praetorius. Mattheson.“

201. Die ungleiche Heirath oder das herrschsüchtige Kammermädchen, nach dem ital Intermezzo: Pimpinone. Intermezzo von Praetorius. Comp. von Telemann. Die Partitur befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

202. Die hamburger Schlachtzeit. Von Praetorius. Musik von Keiser, dessen 107te Oper.

203. Julius Caesar. Uebersetzt von Lediard. Musik von Händel. Das Textbuch ist wieder einmal mit einer Abbildung geziert. Die Recitative waren von Linike componirt. Diese Handlangerarbeiten werden meist gar nicht erst erwähnt.

204. La cappriciosa e il credulo. Uebersetzt von Praetorius, comp. von Telemann. Ein achtzehn Seiten langes Intermezzo, für zwei Personen. Die jüngere Monjo und Riemschneider traten darin auf. Es ist eine alberne Liebesgeschichte mit allerhand Verkleidungen.

205. Serenata da cantarsi in concerto nel teatro di Hamburgo dalle due sorelle Monjo. Eine italiänische Schäferscene.

1726. 206. Prologus zum Geburtsfeste Friderici Ludovici K. H. zu Hannover. „Auf Befehl des Herrn von Wich.“ Von Praetorius. Musik von Keiser.

207. Mistovejus. König der Obotriten oder Wenden. Vom Rector Müller. Musik von Keiser. Das sehr schlechte Stück spielt in Hamburg.

208. Jodelet. Der Gegenstand ist derselbe wie No. 14. Die Neudichtung von Praetorius nichts weniger als ein besonderer Fortschritt. Jodelet singt u. A.:

Komet - Stern aller Lieblichkeiten,
 Spärbüchse der Volkommenheiten,
 Du bist so schön als eine Wassermaus!
 Ich werde für heftiger Liebe zum Gecken,
 Ach, geuss doch bald das Kammerbecken,
 Der sehnlich verlangten Gegengunst aus.

209. Der stumme Prinz Atis. Intermezzo von Praetorius. Mit Musik von Keiser.

210. Barbacola. Intermezzo. Mit lullischer und keiserscher Musik. Der theilweise Uebersetzer ist nicht genannt.

Alefeld gab hierbei das Directorium wieder ab, welches der Hofrath Gumprecht wieder übernahm.

211. Otto Königin Deutschland. Von Händel componirt. Die nöthige Uebersetzung machte der Cand. rev. min. Glauche.

Zugleich wurden mehrere ältere Opern: Claudius (No. 104) Linganno fedele (No. 142), Alexander (No. 64) wieder hervorgesucht, und mit eingeschobenen Arien von Händel u. A. gegeben.

212. Die gekrönte Beständigkeit. Serenata, aufgeführt von Mad. D. Pollone.

1727. 213. Adelheid. Von? Comp. von Telemann.

Hofrath Gumprecht trat von der Direction zurück, und es fanden sich unter Oberaufsicht des Herrn v. Wich hundred Subscribenten, die nach Mattheson die Pacht auf vier Jahr übernahmen, was aber nicht so lange gedauert haben kann, wie sich gleich zeigen wird.

214. Ein Prologus von der neuen Einrichtung des Opernwesens. Worte und Musik von Telemann.

Der Masagniello furioso (No. 115.) wurde wieder gegeben.

215. Geburtsfest Königs Georg I. Von Wend. Comp. von Telemann.

216. Buffonet und Alga. Intermezzo von Wend und Telemann.

217. Calypso. Von Praetorius. Musik von Telemann.

218. Ein Prologus „auf die Geburt der Prinzessinnen von Frankreich.“ Von Hrn. Haken. Comp. von Telemann.

219. Die Amours der Vespetta, ein Nachspiel.
Von demselben Hrn. Haken. Comp. von Telemann.

220. Sancio oder die siegende Grossmuth von König. Comp. von Telemann.

221. Das jauchzende Grossbritannien, auf die Krönung Königs Georg II. Von Praetorius. Comp. von Telemann.

222. Syphax. Musik von Porpora. Die Uebersetzung von Praetorius.

1728. 223. Die verkehrte Welt. Aus dem Französischen des Le Sage von Praetorius. Comp. von Telemann.

224. Pharao und Joseph Von Müller. Mit Benutzung caldara'scher Musik, aus dessen Composition der Oper San-Guir von A. Zeno die Arien „so natürlich angebracht“ wurden, als seien sie, „eigentlich zum Pharao gemacht worden.“

225. Ein Prologus auf die Krönung des russischen Kaisers, Peter II. Von? Comp. von Telemann.

226. Miriways. Von Müller. Comp. von Telemann. Die Partitur besitzt die königl. Berliner Bibliothek. Hierauf folgte die Wiederaufführung von Nebucadnezar (No. 107.)

227. Lucius Verus ist die Berenice (No. 99.) Neu componirt von Keiser.

228. Emma und Eginhardt oder die lasttragende Liebe. Von Wend. Comp. von Telemann. In der „Vorrede“ sucht die „getreue hamburgische Opera“ ihrem „Liebhaber“ zu beweisen, dass sie in jeder Beziehung das Beste gethan, und wünscht, dass diese Piece endlich einmal einen Hut abgebe, für den so vielköpfigen Sinn. Das Stück ist ganz deutsch, aber entsetzlich platt. So singt Prinz Heshwig u. A.:

Der Augen Uhrwerk bleibet stehen,
Des Mundes Mühle kann nicht gehen,
Wo nicht das Herz die Räder treibt. cet.

Emma erhält von Eginhardt der ihr eine Vorschrift zum Schreiben versprochen, ein ABC welches anfängt:

Abgott meines Herzens,
Balsam meines Schmerzens,
Ceder des Geschlechts,
Dame sonder Mängel,
Ebenbild der Engel u. s. w. bis:

Wirkung meiner Flammen
Zier der Welt zusammen,
Nimm hier von meiner Hand ein ABC.

Darauf antwortet dann die entzückte Emma:

„Zum Zeichen, wie getreu ich Deine Schülerin,
Im Schreiben ebenso als in der Liebe bin,
Send' ich, mein Eginhart, Dir acht geneigte Zeilen,
Und solche sollen Dir zugleich die Post ertheilen,
Ich könne nicht vergnügt, seh' ich Dich bald nicht, sein,
Drum stell' um Neune Dich heut Abends bei mir ein,
Mein Wünschen sei alsdann vermählt mit Deinen Hoffen,
Dies Briefchen schliess ich zu und Dir die Kammer offen.“

1729. 229. Der misslungene Brautwechsel oder Richard I. König von England. Der deutsche Theil von W e n d. Die italiänischen Arien von H ä n d e l, die deutschen von T e l e m a n n.

230. Aesopus bei Hofe. Aus dem Italiänischen so weit als nöthig von M a t t h e s o n. Comp. von T e l e m a n n. Die Aufführung dieser Oper erfolgte am 28. Februar. Da aber der Pachter R a v e n s seine Rechnung nicht fand, trat er ab, die jüngste Monjo ging ab und verheirathete sich u. s. w. Endlich übernahm die Sängerin Mad. K a i s e r die Oper und eröffnete dieselbe den 10. October mit:

231. einem Prolog: Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera. Von W e n d. Comp. von T e l e m a n n.

232. Flavius Bertaridus, König der Lombarden. Uebersetzung aus dem Italiänischen von T e l e m a n n und W e n d. Comp. von T e l e m a n n. Die Originalpartitur findet sich in der k. Berliner Bibliothek.

1730. 233. A d m e t u s, König in Thessalien. Comp. von H ä n d e l. Die nöthige Uebersetzung von W e n d.

234. M a r g a r e t h a Königin von Castilien. Von H a m a n n der sich in der Vorrede wegen der Flüchtigkeit der Arbeit mit der geforderten Eile entschuldigt. Ganz deutsch. Comp. von Telemann. Hier sind wieder einmal die Sänger angegeben. Es werden lauter Deutsche genannt: Die K a i s e r, Mdle. K a i s e r, Mdle. S t a u d i n, Herr E r h a r d, W e s t e n h o l t z, N e u d e c k e r, M ö h r i n g, E n d t e r. Das Stück ist sehr trivial. So beginnt Don Carlos eine Arie:

Nein! Nein! Die Sache geht zu weit!
Den Thron mit Königsblut bespritzen!
Das übersteigt die Billigkeit! u. s. w.

235. *Ernelinda*. Aus dem Italiänischen von Telemann. Die Musik soll grössentheils von Händel entlehnt gewesen sein.

236. *Das neubeglückte Sachsen*. Zur Geburt eines zweiten chursächsischen Prinzen. Als Prolog (von Telemann) zum wiederaufgeführten *Sancio*. (No. 221.)

1731. **237.** Eine Vorstellung „aus Kopf und Schwanz ohne Leib“ d. h. ein Prolog und ein Nachspiel. Ob ersterer oder letzteres den Titel „Herr Fähndrich Nothdurft“ geführt habe, geht aus der bezüglichen Angabe nicht deutlich hervor. König soll als Verfasser, Telemann als Componist dabei betheiligt gewesen sein.

238. *Die Flucht des Aeneas*. Die Arien von Porpora. Der verbindende von Hamann zurechtgelegte deutsche Text von Telemann componirt.

239. *Iphigenia*, eigentlich die alte Postelsche (No. 80) aber „lästerlich verschnitten, zerstückelt, vertauscht und geflickt.“ Comp. von Graun in Wolfenbüttel.

1732. **240.** *Triumph der Grossmuth und Treue oder Cleofida in Indien*. Eigentlich die italiänische Oper *Porus*, v. Händel. Der Uebersetzer Wend hat sich die Mühe gegeben auch einen Theil der Arien für die ursprüngliche Musik deutsch wiederzugeben; er habe dies für Liebhaber gethan „die eben keine Abgötter von Italiänischen Worten sind, auch Teutsch singen hören, oder selbst auf der Kammer nachsingen können.“ Wer die Schwierigkeit solcher Uebertragung kenne, wobei man die deutsche Poesie beinahe „nothzüchtigen“ müsse werde die etwa untergelaufenen Fehler gern nachsehen. Schliesslich wiederholt er die frühere Bitte um zahlreicheren Besuch „damit nicht endlich und nothsächlich, einmal mal-et bon gré dessen Freund- und Feinde eine gänzliche Verschwindung dieses löblichen Werkes herauskommen müsse.“ — Die Uebersetzung einzelner Arien ist nun zwar recht ernstlich gemeint, aber sehr trivial, und abgesehen von den musikalischen Vorzügen der italiänischen Sprache überhaupt, ebensowenig dazu angethan gegen die italiänische Oper zu wirken wie es unsre jetzigen ähnlichen Machwerke an und für sich im Stande sein würden. Man höre z. B.

Compagni nell' amore

Se tolerar non sai,

Non puoi trovar un core,

Che avvampa mai per te:

Chi tanta fè richiade,

Kann Dein verliebter Magen,

Mit-Esser nicht vertragen,

Bleibt Dir nie eine Seele

Rechtschaffen zugethan:

Ist einer zu begehrlisch,

Se rende altrui molesto,
Questo rigor di fede
Piu di stagion non è.

Macht er sich nur beschwerlich,
Und zu so strenger Treue
Trifft man Bestand nicht an.

241. Judith, Gemahlin Kaiser Ludwig des Frommen. oder die siegende Unschuld. Aus einem in London und einem andern in Wien aufgeführten Lothario zusammengestückt. Die Arien von Händel und Chelleri. Die von Hamann übersetzten Recitative componirt Telemann. Partitur in der k. Berliner Bibliothek.

1733. 242. Der Weiseste in Sidon. Von Hamann, der ausdrücklich bemerkt, dass sein Stück von andern Bearbeitungen desselben Stoffes verschieden sei; wo er die grossentheils italiänischen Arien her hat, sagt er nicht. Componirt von Telemann. In dem Stücke treten die Weisen: Diogenes, Aristippus und Chrysippus auf, fallen aber mit ihrer Weisheit bei Alexander durch, der Weiseste ist vielmehr schliesslich Abdolonymus den Alexander zum Könige von Sidon macht. Diogenes muss natürlich mit seinen bekannten Characterzügen erhalten. U. A. singt er in seinem Fasse liegend und eine Maus fütternd, folgende Arie:

„Ihr Mäuse fraget nach den Staaten!
Was frag' ich nach den Potentaten!
Was hül' es mir? Was hül' sie das?
Ich schlafe feste;
Bleibt ihr Palläste nur Palläste!
Wohl mir und Dir Du liebstes Fass.“

Bald darauf singt er eine italiänische Buffoarie über die beste Wahl eines Frauenzimmers. — Hamann selbst soll in diesem Jahre plötzlich und in sehr dürftigen Umständen gestorben sein.

243. Parthenope. Comp. von Händel. Die Recitative übersetzt von Wend, und angeblich von Keiser componirt. (Das Textbuch trägt übrigens die Jahreszahl 1736, und da kaum anzunehmen, dass es zweimal gedruckt worden, hat wohl die Aufführung auch erst in diesem Jahre stattgefunden).

1734. 244. Circe. Keisers letzte Betheiligung bei der Oper.

245. Rodelinda Königin der Longobarden. Die Arien von Händel. Die Recitative zusammengereimt von Wend. Fand so geringen Beifall, dass bereits öffentlich angezeigt wurde, es sei keine grosse Hoffnung zur Fortsetzung des ganzen Werkes vorhanden.

1735. 246. Hannibal in Capua. Ist muthmaasslich das 1681 schon gegebene Stück (Nr. 17) natürlich aber mit fremden Arien gespickt und neuen Recitativen.

247. Polydorus. Comp. von Graun.

1736. 248. Die rachbegierige Liebe oder Orasia verwittwete Königin in Thracien. Dem das Schicksal des Orpheus behandelnden Stück, soll ein französisches zu Grunde liegen. Mit der Zusammenstoppelung in drei Sprachen soll sich Telemann, der jedenfalls den deutschen Theil componirte, versündigt haben.

1737. 249. Sieg der kindlichen Liebe oder lssipile Prinzessin von Lemnos. Die Arien sollen von Conti gewesen sein. Die deutsche Bearbeitung der Recitative wird Wend zugeschrieben. Das Stück das überdies viel Alexandriner hat, enthält nach der Vorrede „Alles, was an Intrigue, Surprise, Sittenlehre, Erhebung, Wettstreit und Vermischung von Affecten u. s. w. zu einem rechtschaffenen theatralischen Stück erfordert wird, unvergleichlich wohl angebracht.“ Um die „Midasohren und Thamyras Blindheit eines naseweisen Geelschnabels oder sonst unverständigen Tadlers“ werde man unbekümmert bleiben:

„O Lampe, die Du Dir recht schön zu leuchten dünkst,
Dir selber blos wohl reuchst, und doch bei andern stinkst,
Lass Deiner Weisheit Glanz nur bei den Hottentotten,
Bei tausend Lichtern muss der Schauplatz Deiner spotten!“

250. Das Lob der Musen, ein Prolog, dazu der Triumph des Bacchus, eine Maskerade, Illumination und dergl. Der deutsche Theil componirt von Telemann. Mit diesem Spectacel eröffnete der welsche Schneider Monza den 30. September das den Sommer über geschlossen gewesene, nun von ihm und seiner Tochter übernommene Opernhaus wieder.

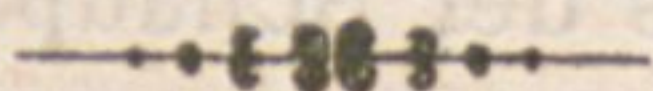
251. Die Farbe macht die Königin. Das in Indien spielende Stück aus dem Italiänischen übersetzt von einem Studenten Namens Dreyer. Die Recitative und mehrere Arien componirt von Fischer, „dem sogenannten römischen Kapellmeister.“ Sonst mit Arien von Händel, Hasse, Vinci interpolirt.

252. Die Hochzeit der Statira. Der Text von Wend, die Recitative von einem Clavierspieler Warnicke componirt. Die Arien von Hasse, Porpora und Hurlbusch.

1738. 253. Der Jahrmarkt von St. Ger-

main. Der Text von W e n d , die Recitative von Provo einem altonaschen Organisten componirt. Die Arien von allen Enden zusammengeholt. Nach diesem Stücke wird kein weiteres erwähnt, um Fastnacht dieses Jahres wurden die Opernvorstellungen eingestellt.

Erst 1740 kam eine Truppe Italiäner an deren Spitze Angelo Mignotti stand und führte eine Oper *I permestra* von verschiedenen Componisten auf. Sie sollen allgemein Beifall gefunden, und gegen 1000 Rthlr. eingenommen haben. — 1743 im October kamen andere Italiäner unter Pietro Mignotti, die unter Scalabrin's Capellmeisterschaft bis 1748, in diesem Jahre aber noch bis zum 7. November unter der Gluck's, im Ganzen etwa 32 italiänische Opern aufführten und gute Geschäfte dabei machten. — Als Mignotti 1751 wiederkam, musste er mit seiner Gesellschaft im Reithause spielen, da der Pantomimenbesitzer Nicolai, der seit November 1748 im Opernhause gespielt, dieses für seine Vorstellungen an sich gekauft hatte.



rovo
on al-
kein
n die

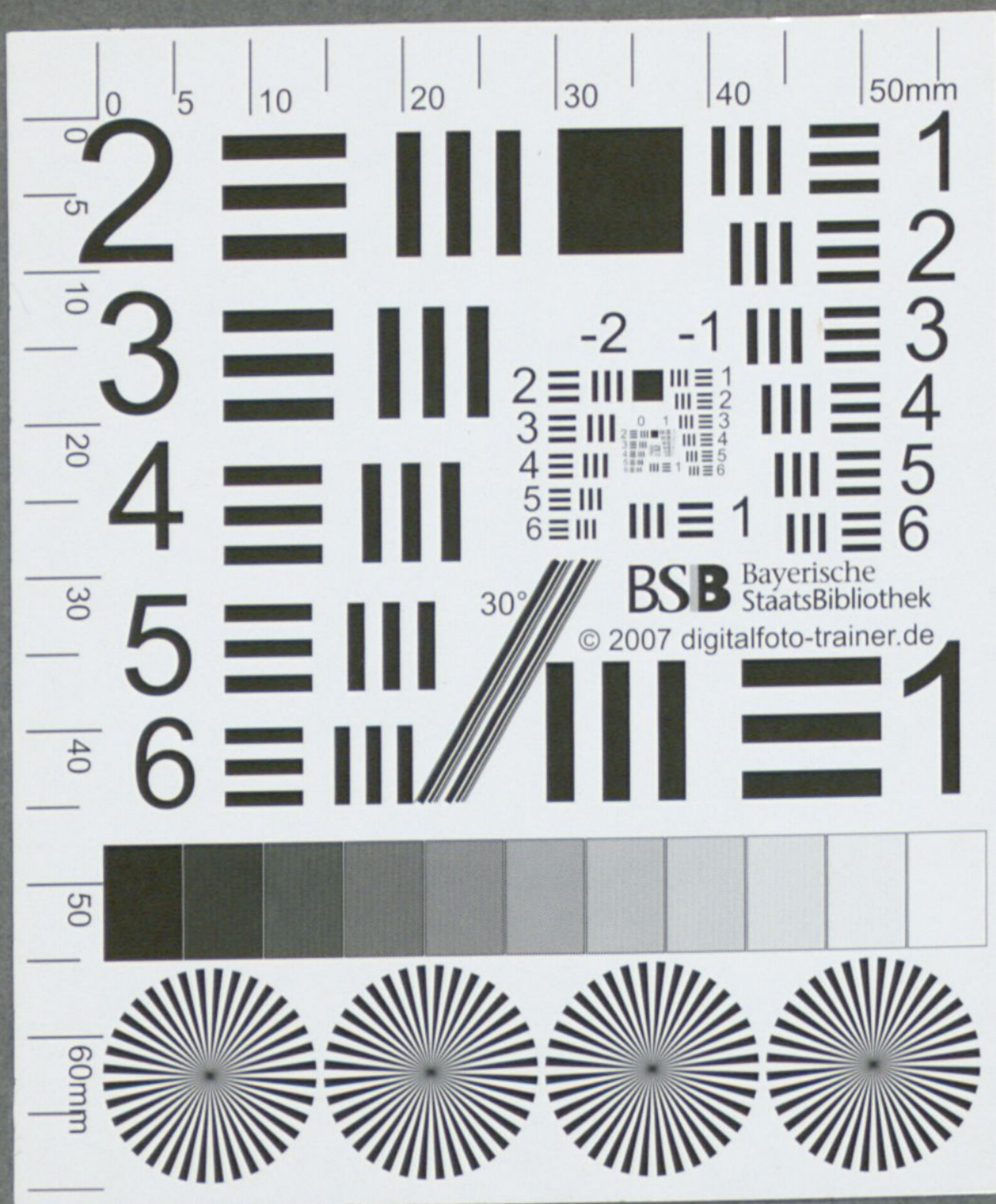
leren
Oper
Sie
ein-
aliä-
ori-
noch
etwa
abei
mit
t o-
1748
an



main. Der Text von W e n d , die Recitative von Provo einem altonaschen Organisten componirt. Die Arien von allen Enden zusammengeholt. Nach diesem Stücke wird kein weiteres erwähnt, um Fastnacht dieses Jahres wurden die Opernvorstellungen eingestellt.

Erst 1740 kam eine Truppe Italiäner an deren Spitze Angelo Mignotti stand und führte eine Oper *I permestra* von verschiedenen Componisten auf. Sie sollen allgemein Beifall gefunden, und gegen 1000 Rthlr. eingenommen haben. — 1743 im October kamen andere Italiäner unter Pietro Mignotti, die unter Scalabrin's Capellmeisterschaft bis 1748, in diesem Jahre aber noch bis zum 7. November unter der Gluck's, im Ganzen etwa

dabei
er mit
nt o-
1748
en an

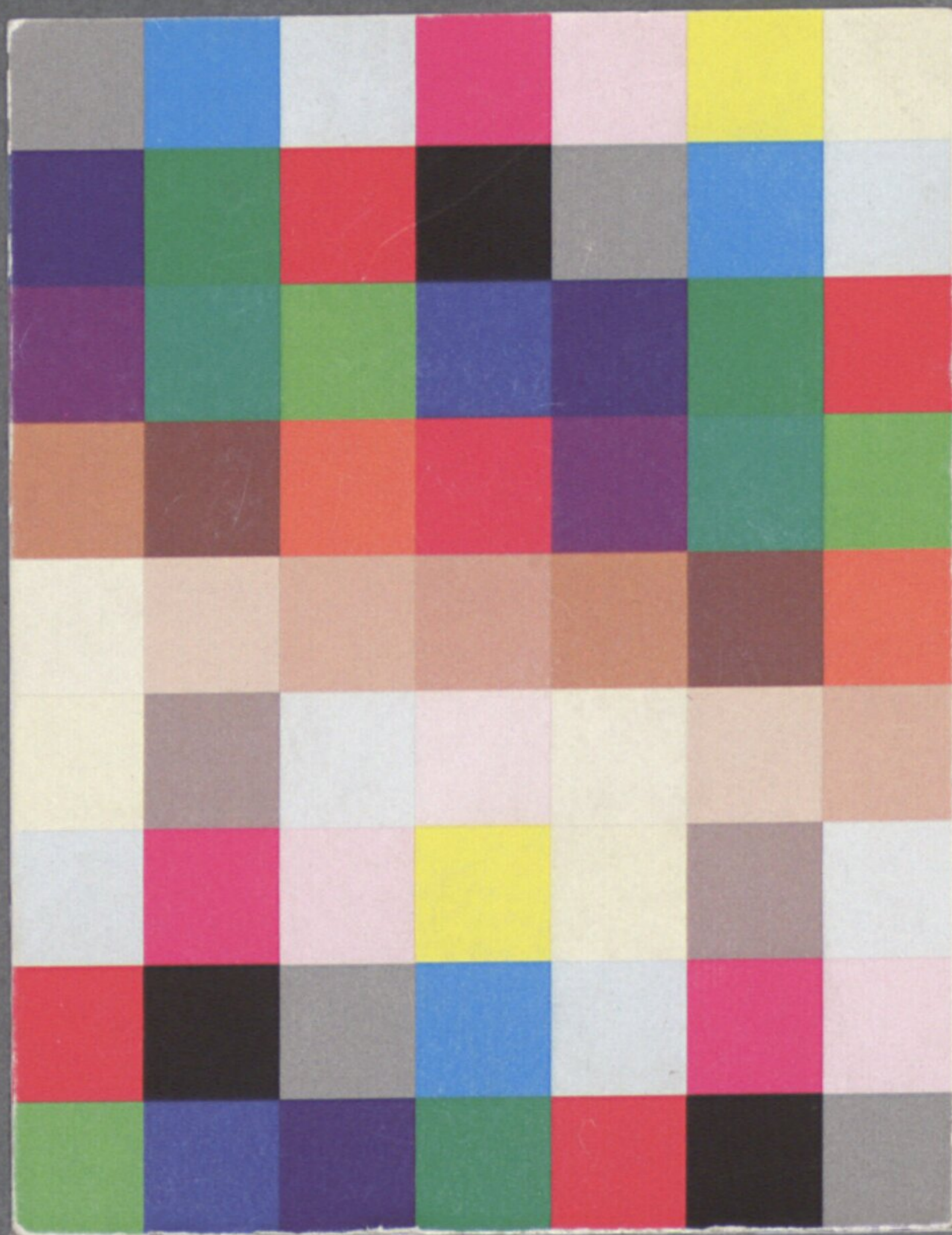


main. Der Text von W e n d , die Recitative von Provo einem altonaschen Organisten componirt. Die Arien von allen Enden zusammengeholt. Nach diesem Stücke wird kein weiteres erwähnt, um Fastnacht dieses Jahres wurden die Opernvorstellungen eingestellt.

Erst 1740 kam eine Truppe Italiäner an deren Spitze Angelo Mignotti stand und führte eine Oper *Ipermestra* von verschiedenen Componisten auf. Sie sollen allgemein Beifall gefunden, und gegen 1000 Rthlr. eingenommen haben. — 1743 im October kamen andere Italiäner unter Pietro Mignotti, die unter Scalabrin's Capellmeisterschaft bis 1748, in diesem Jahre aber noch bis zum 7. November unter der Gluck's, im Ganzen etwa 32 italiänische Opern aufführten und gute Geschäfte dabei

m
se
m
im
sic

ste er mit
Panto-
mber 1748
lungen an



Lindner, Ernst Otto

Die erste stehende deutsche Oper

Berlin 1855

Slg.Her 1247

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00063315-6